الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران

كلية الآداب،اللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

العَجَائبي في الرواية العربيّة المعاصرة
آليات السّرد والتَّشكيل

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه في النقد المعاصر

إعداد الطالب:
عبد القادر عواد

إشراف:
أ.د. عبد القادر شرشار

أعضاء لجنة المناقشة :

د. محمد برونــــة	أستاذ محاضر-أ- (جامعة وهران)	رئيسا
أ.د. عبد القادر شرشار	أستاذ (جامعة وهران)	مشرفـــا ومقرّرا
أ.د.لحسن كـــرومي	أستاذ (جامعة بشار)	عضوا منـــاقشا
أ.د. قـــادة عقـــاق	أستاذ (جامعة سيدي بلعباس)	عضوا منـــاقشا
د. الطاهـــر بلحيا	أستاذ محاضر -أ- (جامعة وهران)	عضوا منـــاقشا
د.إبراهيم عبد النـــور	أستاذ محاضر-أ- (جامعة بشار)	عضوا منـــاقشا

السنة الجامعية:2012/2011م --- 1433/1432هـ

PDF-XChange Viewer Click to buy NOW! www.docu-track.com

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كلمة شكر

أتوجّه بخالص الشكر وعميق الامتنان إلى أستاذي الفاضل عبد القادر شرشار على تشجيعه ودعمه المعنوي لي،وتوجيهي التوجيه السّديد،ومنحي مساحةَ الحرية الكافية لبلورة رؤية البحث دون قيود، كما لا يمكنني أن أغفل عن توجيه الشكر إلى الأستاذ الفاضل والأصيل محمد ملياني من جامعة السانية على تحفيزه المعنوي المثمر.

مقـــــــــدمـة

مقدّمة:

يُعدّ جنس الرواية من أبرز الأجناس الأدبية في القدرة على تمثّل تجربة الانفتاح على أبعاد سردية مبتكرة، والانعتاق من كتابة نمطية متراكمة المتون، في ظلّ رهان بلاغة التجريب التي اغتدت خيارا فنيا استراتيجيا لدى جيل الروائيين العرب في العقود الأخيرة من القرنين العشرين والواحدوالعشرين بخاصّة منذ عقد الستينيات، فكانت هذه الاستراتيجية مطيّة لتكريس العديد من الأشكال والأنماط الجديدة في الكتابة السردية، والولوج إلى مناطق محفوفة بشهوة المغامرة وتجاوز النماذج التقليدية المألوفة،ومن ثمّ إمكانية تقويضها والبحث كبديل لها عن مواصفات الانزياح عمّا يمكن وسمُه بالسائد السردي،وخلخلة القيم النصيّة والتقاليد والأساليب الفنية المهيمنة خلال فترات سابقة، لعلّ بذلك تتحقّق بالنسبة إلى هؤلاء الروائيين"التجريبيين" آليات الانتقال من سلطة النموذج الكلاسيكي إلى فاعلية التجديد والابتكار وفتح آفاق المتخيّل الروائي وإمكاناته التعبيرية اللامحدودة.

وبهذا فإنّ التجريب الروائي في ارتباطه بالمتخيّل من جهة وبالواقع من جهة أخرى، صار بمثابة الخطاب الفني الذي يتفاعل جدليا مع تحوّلات الواقع العربي–على وجه الخصوص– بإيجابياته وسلبياته،على كافّة الأصعدة(سياسيا، اجتماعيا، اقتصاديا، ثقافيا....) وتحوّلات الذات الكاتبة في رؤيتها لهذا الواقع ولطرائق وأنماط التعبير عنه، ولكيفيات استيعابه واستنطاق مكوّناته ومخبوءاته، اعتمادا على صيغ حكائية وأدوات سردية متنوعة الأبعاد، قادرة على احتضان هذه التحوّلات القائمة.

ترتكز جملة هذه الضروب من الأشكال والبنيات التعبيرية المستأنَس بها في ظل نزوع التجريب المعتنق، على ثنائية الاقتراب من الواقع ومفارقته في الآن ذاته،من خلال تجاذب حدّين متصادمين؛يمثل أحدُهما الرغبةَ في توصيف هذا الواقع وتجسيد متجلياته، كما هو حال النمط التقليدي في الممارسة السردية، الذي يخضع روائيوه لسلطة المحكي الواقعي ومادته الحكائية،أما ثاني الحدَّين فيمثّل مسعى خرق عالم الواقع والتمرد على

رتابته وسكونيته ومسلّماته المنطقية، ويكون ذلك بالانفتاح بقوة على زخم التخييل وآليات اشتغاله وامتداداته الشعرية والجمالية التي يمكن عبرها أن يُشيّد واقعٌ حكائي جديد برمزية مكثفة وبلاغة جديدة في الكتابة والتعبير، الأمر الذي يسوق الروائي المؤمن بهذه الصياغة الجديدة إلى خلق فضاءات رحبة للاحتمال والتأويل والممكنات النصية، والانصراف صوب بنية سردية ذات أنساق انزياحية غير واقعية، يتسنّى من خلالها إعادة قراءة لتجليات الواقع ورموزه ومجريات أحداثه وتحويلها إلى نص تخييلي يختزن الكثير من الأسئلة و من المغيّب والمسكوت عنه.

إنّ مادة السرد المشكّلة في هذا الإطار، قد تكون وليدةَ سردية التطويع لمرجعيات عديدة تراثية ومعاصرة من قبل الروائي العربي الباحث عن نص جديد بمواصفات أكثر تحديثا، ابتداءً من عقد الستينيات الذي كان بمثابة المحطة البارزة الأولى في ترسيم قفزة التحوّل والتغيير والتجديد، على مستوى البناء والمضامين، ولعلّ سردية"التعجيب" أو"العجائبي" تعدّ أحد أبرز الأشكال والصيغ المستحدثة حكائيا في تقديم نص"الحكاية"، والتعبير عن تجاوز تخوم الأطر التقليدية النمطية للحبكة السردية، ومن ثمّ تثوير المتخيّل وتخصيب مظاهر الحكي داخل الأشكال الروائية المعاصرة بعامة والعربية بخاصة.

لقد اغتدى أسلوب"العجائبي" من هذا المنطلق صيغة أو نمطا تعبيريا "تجريبيا" تمّ اللجوء إليه بمثابة الآلية السردية الطافحة بسحر التخييل والغرابة، للتعبير اللاواقعي واللامألوف عن الواقع ومعارضته دونما إلغاء له، وإنما صياغة البدائل في موازاته، وكأنّه نوعٌ من التشييد لعالم مفقود أو مأمول في الواقع المعيش، فتكون حينئذ ملامحُ العجائبي وتبدّياته بحسب قرب الرواية من هذا الواقع أو ابتعادها عنه ودرجة اختراقه من قِبل المتخيّل وانتهاكه له.

ولهذا فإنّ علاقة الصيغة العجائبية بالرواية العربية وبالواقع المعبّر عنه داخلها، هي علاقة جدلية تجسّد مظاهر الخصوصية في أصالة هذا الجنس الفني ومرجعياته الحكائية

المتعدّدة، المستمدّة من مخزون التراث الإنساني عموما والعربي خصوصا، غير أنّ البحث عن تبيّن وتحديد مقوّمات هذا العجائبي وإحالاته ومواطنه ومصادره وكيفيات اشتغاله وتوظيفه وآليات تشكيله في الخطاب السردي، لاسيما ما يتصف به هذا النمط من تعدّد في المفهوم وانفلات في التعريف، والتباس في الاصطلاح والدلالة والتداخل مع مفاهيم ومصطلحات حافة أخرى، أسهمت في إفراز الكثير من الغموض والتداخل والخلط على مستوى التلقي تنظيرا وإجراء، هو من أهم بواعث انشغالنا بموضوع"العجائبي في الرواية العربية"، على الرغم من الإقرار منهجيا بأن مدارسة الموضوع والرغبة في معالجة قضاياه وتمفصلاته، لا ندّعي فيها السّبق ولا افتضاض بكارة حقله،حيث سَبَقنا إليه الباحث "شعيب حليفي" في دراسته المرجعية"شعرية الرواية الفانتاستيكية"وفي مقالات له هنا وهناك مثل"بنيات العجائبي في الرواية العربية"و"مكوّنات السّرد الفانتاستيكي" وفي كتابيه اللّذين تضمّنا مبحثا عن الموضوع وهما"الرحلة في الأدب العربي، التجنيس،آليات الكتابة، خطاب المتخيّل" و"هوية العلامات(في العتبات وبناء التأويل)، وكذا الباحثة"سناء شعلان" من الأردن في دراستها الموسومة بـــ"السرد الغرائبي والعجائبي"، والباحثة الجزائرية "الخامسة علاوي" في بحثيها الأكاديميين"العجائبية في أدب الرحلات"و"العجائبية في الرواية الجزائرية" اللذين أفدت منهما كثيرا، والباحث السوري "لؤي علي خليل" في دراستين اثنتين موسومتين بـــ" عجائبية النثر الحكائي ، أدب المعراج والمناقب" و"تلقّي العجائبي في النقد العربي الحديث(المصطلح والمفهوم)"، فضلا عن دراسة هامة للناقد"كمال أبي ديب" معنونة بـــ" الأدب العجائبي والعالم الغرائبي"، ثم دراسة للباحث الجزائري "حسين علام" "العجائبي في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون، دراسة في المفهوم والتجربة"، بالإضافة إلى كتابات أخرى عن الموضوع متناثرة هنا وهناك كانت لنا سندا وعونا في تأسيس القناعة والحماسة لمعاودة تقليب الموضوع من جديد وحرث حقله بمحراث مختلف بعض الشيء عن المحاريث السابقة، لأن الموضوع في اعتقادنا لم يتمّ

قتله درسا بعد، ويظلّ محتاجا إلى الإجابة عن العديد من الأسئلة التي يفرزها سواء فنيا أو معرفيا، وقد حاولنا لأجل إضاءة هذه الجوانب التي تتصف بالإشكالية و المطارحات الخلافية، الاستعانة بكافة الأدوات المتاحة للتوغّل في طبقات الموضوع وتضاريسه ما أمكننا إلى ذلك سبيلا، دون أن نزعم أننا أحطنا بكلّ مظاهر وظواهر الموضوع رغم حرصنا، وإنما كانت الغاية الأولى لدينا ملامسة ما تقتضيه حاجات البحث المنشودة.

فارتأينا على هذا الأساس أن يتوزّع البحث- بغية تحقيق الطموح في التناول- وفق خطة معيّنة،على مدخل وجعلناه توطئةً نظرية آثرنا أن تكون بَسطا لإحدى الإشكاليات القائمة في الكتابة الإبداعية والنقدية المعاصرة،والمتعلّقة بعلاقة التّجريب كخيار فني حديث في الرواية العربية،بالواقع من جهة والمتخيّل من جهة أخرى،وما موقعه بينهما في جدله معهما،والحدود التي تفصل الواقع عن عالم التّخييل،ثمّ صلة العجائبي بكل ذلك بناءً وتشكيلا وحضورا، ويعقبه الفصل الأول مبسوطا في مبحثين متكاملين واللذين أُفرِدا أيضا نظريا وبشكلٍ مفصّل مقصود لمقاربة مفهوم العجائبي من شتّ مناحيه لما اعترى المصطلح من اختلافاتٍ في النقل،بالحفر في المعاجم والمتون وتقصّي الأصول والوقوف على ترجمته واختلالاتها،واختلافات في الفهم والتوظيف بين الدارسين والباحثين إلى حدّ الغموض واللادقّة بشكلٍ ملحوظ يكاد يكون شاملا،كما تناولنا في هذا الفصل مسائل أخرى تتعلق بالمفهوم من حيث تاريخُه ونشوؤه في الثقافتين الغربية والعربية، وموقعه من مجالات أخرى قريبة منه والتي تتداخل معه وتتلبّس به في كثير من الأحيان،وبالتالي محاولة إضاءة حدود التقاطع والتباين بين هذا المفهوم وهذه الحقول في كثير من العناصر الرّئيسة.

في حين جاء الفصل الثاني إجرائيا والذي حاولنا فيه معالجة أهمّ عناصر اللغة السردية التي تشكّل التعجيب وتصُوغ مواصفات ملفوظه الحكائي مثل عتبتي العنوان والبداية السردية، والتفاعل النصي من خلال بنيتي المناص والمتناص، ثم ّأثر مكوّن الوصف

في إضفاء الظلال العجائبية على لغة السّرد وتأثيث الحكي بجمالية التمرّد على التوصيفات الرتيبة لكلٍّ من المكان والزمن والشخوص وما إلى ذلك، مشتغلين في هذا الإطار على جملة من النصوص الروائية العربية التي انتقيناها عيّنات مصغّرة قد تنوب عن نصوص أخرى كان من الممكن أن تُدرج في المدوّنة لولا ما تقتضيه طبيعة البحث من تحديد وضبط، فرُمنا بذلك تمثيل ظاهرة الكتابة العجائبية ومحاولة رصد عناصرها البنائية التي تتفاوت درجاتها من حيث الكثافةُ والتركيز والعمق في التعبير عن سردية التعجيب بمختلف الصّيغ الفنية.

وأما الفصل الثالث فكان فضاءً تطبيقيا آخر أيضا،غير أنه خُصّص لمدارسة معمارية العجائبي ومكوّناتها الحكائية، حيث وقفنا فيه على إبراز أهم التمظهرات العجائبية الخاصة بالسارد/الراوي وأنماطه الرئيسة التي تتجلى من خلالها أشكال الحكي وبؤر السرد ، بالإضافة إلى بنية الشخصية العجائبية وأشكالها العديدة الموجودة بمختلف النصوص المدروسة،ثمّ ختمناه بالتوقّف عند خطاب الكرونوتوب(الزمكان) وأنواعه في الرواية وأثره في خلق الأجواء العجائبية و"الفانتازية" المثيرة والمدهشة داخل الفضاء النصي للروايات، ويلي بعد ذلك الفصلُ الرابع التطبيقي والأخير، وقد ارتأينا أن نقصره على تناول بعض موضوعات القص العجائبي التي تتعالق مع الموروث العربي وتشكّل أغصانه، وتنبثق من ينبوعه بالدرجة الأولى، ثم خلصنا بعد هذا كله إلى خاتمة، حاولنا فيها إجمالا ذكر أهمّ النتائج التي انتهى إليها البحث.

وبالنظر إلى تعدّد جوانب الموضوع وقضاياه وطبيعة طرحه، فقد وقع اختيارنا في زاوية دراسته على آليات المنهج التداولي في أبسط مستوياته، انطلاقا من إحدى الوظائف التي يؤدّيها المحكي أو الأدب العجائبي وهي الوظيفة التداولية كما حدّدها الناقد "تزفيتان تودوروف" في دراسته عن الموضوع الموسومة بـــ"مدخل إلى الأدب العجائبي"،وتنهض التداولية في الأساس على التواصل بين عناصر السّياق والتخاطب من مرسِل ومرسَلٍ إليه

أو متكلم ومتلقٍّ،من منطلق أنّ السياق يمثّل جزءا معتبرا في فضاء الدرس التداولي،وكأنّ العجائبي في سياق البعد التواصلي بالنسبة إلى منجزه، ملفوظٌ يهتمُّ بما يثيره في المخاطَب من مشاعر وانفعالات ممتزجة تجمع بين القلق والتردّد والإثارة والدهشة، هذا بالإضافة إلى الاستعانة بآليات المنهج الموضوعاتي الذي نجده يُعنى بالتركيز على الموضوعة/التّيمة المهيمِنة في النصوص الروائية والتحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها،باعتبار الموضوعة مكوّنا أساسيا في تشكيل سردية التعجيب وخطابه.

كما ينبغي الاعتراف بداهة بأنّ لكلّ بحث أو دراسة مصاعبَها وعوائقها ومشاقّها، غير أنّ الصعوبة الحقيقية التي اعترضت سبيلَنا وكان لها أثرُها البارز في تسيير وتيرة البحث، هي تلك الكثرة الكاثرة من الدراسات حول الموضوع والتي إن كان لها جانبُها الإيجابي في إغناء البحث وتوسيع أنحائه،إلاّ أنّ سلبياتها في توليد الالتباس والمآزق والتسبّب في ارتباك المصطلحات واختلاطها وعدم دقتها وتضاربها أحيانا، كان لها أيضا دورُها العكسي الذي جعلنا نضاعف الجهدَ ونتردّد كثيرا أمام كلّ مصطلح يبدو مستعملا وشائعا من غير تمحيص.

ولا يفوتني في الختام ومن باب تقدير الجهود والعرفان وردّ الجميل، أن أزدجي جزيلَ الشكر و عميق الامتنان للأستاذ الفاضل الدكتور"عبد القادر شرشار" الذي كان له الفضل الكبير بعد الله عزّوجلّ في خروج البحث على هذا الوجه، وفيما قد حالفَني فيه التوفيق ،بوجاهة رأيه وسداد توجيهه، ولي دونه وِزر ما فيه من عيوب،ويكفيني فخرا وشرفا أنه منحني الثقة المطلقة وكان لي السّند الأول،كما لا يفوتني أن أشكر شكرا كثيرا كلاّ من الزميل الباحث الكريم عبد المجيد بدراوي من جامعة قالمة، والباحثة الفاضلة الخامسة علاوي من جامعة قسنطينة،والأستاذ الباحث الفاضل عليّ لؤي خليل(من سوريا) والأستاذة المبدعة الفاضلة سناء شعلان(من الأردن) على عونهم الطيّب وتجاوبهم المثمر.

وبعدُ، فإنّما هذه لا تعدو أن تكونَ محاولة،فإنْ أصبتُ فيها فهو توفيق من الله تعالى، وإنْ لم أصبْ فَحَسبي أنّي اجتهدتُ فيها بصدق ولم أقصّر، مُقّرًا بأنّي شعرتُ كلّما أوغلتُ في طوايا هذه الدراسة وحناياها،مازلتُ أقفُ منها على العتَب، والله من وراء القصد وهو وليّ التوفيق والسّداد.

مدخـــــــــــل

جدل الواقع والتجريب والتخييل في الرواية العربية

PDF-XChange Viewer
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

مـدخل:

جدل الواقع والتجريب والتخييل في الرواية العربية المعاصرة:

لقد عرف المتنُ الروائي العربي المعاصر في فترة متأخّرة من القرن العشرين بفعل عوامل متعدّدة، تحولاتٍ ملحوظةً في بنيات السرد سواء في الأشكال والتقنيات أو في المضامين، ولعلها السّمة الأبرز في حركة الإبداع الروائي[1]،وهي التحوّلات التي كانت بمثابة مظهر من مظاهر تحوّل أشمل وأكبر في بنية الرواية العربية ككل"[2] ، بمعنى أنّ الروائي العربي قد وجد نفسَه في خضمّ المرحلة الجديدة التي مرّ بها يرتمي في أحضان شعار وفلسفة التجريب بخاصة منذ عقد الستينيات بوصفه عقدا فريدا من عقود القرن العشرين محليا وعالميا، إذ هو "العصر الفصلُ بين مرحلتين تاريخيتين على المستوى المحلي والعلمي..تغيّرت فيه موازين القوى بين قوى العلم..وتغيّرت سياسات متعدّدة، وتحرّكت فيه مكامن ثورات سياسية وفكرية في أرجاء العالم جميعا في الشرق والغرب، في أمريكا اللاتينية وآسيا وإفريقيا"[3]، وقد صارت ضالته من وراء ذلك السعي إلى تأسيس ملامح تجربة سردية جديدة يمكنه من خلالها تقويض النموذج الكلاسيكي الثابت المتّسم بالنمطية والخطية والالتزام، وذلك ضمن أطر التجريب الممكن والمتاح والمفتوح أيضا الذي يشكّل استراتيجية فنية يتوسّلها لأجل تغيير النمط والنموذج، ويمثل مطمحا ذا أهمية بالغة لجعل الكتابة داخل الجنس السردي تنفتح باستمرار على البحث الدؤوب عن شكل جديد ورؤية متجددة في الصياغة وإعادة صياغة الواقع في إطار كتابة التجاوز والمغايرة الحداثية، أي ضرورة التغيير وتجاوز الأدوات التقليدية السائدة والتنقيب عن

---

[1]- ينظرنزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، 2006، ص13.

[2]– ينظر شجاع مسلم العاني: السرد والبناء في الرواية العربية الجديدة، دراسة أسلوبية، مجلة البيان الثقافية(تصدرها رابطة أدباء الكويت)، ع222، الكويت، 1984، ص44.

[3]– د.حلمي بدير: الرواية الجديدة في مصر، قراءة في النص الروائي المعاصر، ط1، دار المعارف، مصر،1988،ص10.

أدوات جديدة تتناسب والعصر المعيش[1]، ولعلّ ذلك سمة بارزة من سمات الكتابة السردية في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، بل إن التجريب قد اعتُبر وَفق هذا التصوّر ممارسة أدبية واعية لدى عدد معتبر من المبدعين العرب، قد أسهمت كثيرا في تطوير الشكل الروائي تطويرا عميقا[2].

لعلّ التحوّل في الكتابة الروائية الذي شهدته الساحة الإبداعية العربية يقترن بالتحوّل الحضاري الملحّ الذي جاء مطلبا يحاول تلبية حاجات ثقافية واجتماعية وحضارية أفرزها التطور الذي عاشته المجتمعات العربية، باعتبار الكتابة الروائية صورة واضحة ترسمها حركة المتغيرات الاجتماعية والحضارية، فصارت التجارب الفنية بمختلف خصوصياتها وبناءاتها ومضامينها تخضع في جدلها مع هذه التطورات لواقع مستجد تفتتن به و"تلاحقه لاهثة تسجّله وتصوغه في مواقف وشخصيات وأفعال وفضاءات وأزمنة تحاكي وتشخّص وتصف وتسرد"[3]، مما جعل الرواية العربية تخلع عنها أردية مألوفة عديدة وغلائل رومانسية واقعية متنوعة، لترتاد بشكل مغاير مجاهل الذات والواقع والمجتمع، ما يوافق مفهوم التجربة الجديدة حيث" يتبلور مفهوم جديد للأدب، ووظيفته وعلائقه بالواقع والايدولوجيا، وهذا التغير في مفهوم الأدب يحرره من علاقة التبعية للسياسي والإديولوجي، ويعيد للنصوص قيمتها الذاتية التي تجعلها مميزة عن باقي الخطابات"[4].

ولعلّ الحاجة إلى التجديد والتجدد ومن ثمّ إعادة النظر في الأساليب والأدوات قد تكون الباعث الأول على المراهنة على التعبير عن خطاب التغيير وعن اختلاق موقف فني

1– ينظرد.شكري عزيز ماضي:أنماط الرواية العربية الجديدة، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،2008، ص13.
2– ينظر د.محمد الباردي: في نظرية الرواية،تقديم: فتحي التريكي، دار سراس، تونس،1996،ص131.
3– تأليف جماعي: الرواية العربية واقع وآفاق، مقال محمد برادة: رواية عربية جديدة، ط1، دار ابن رشد، بيروت، 1981، ص7.
4– محمد برادة: الرواية العربية المعاصرة؛ استشراف لآفاق التطور المستقبلي، ضمن كتاب :الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوّع(بحوث تمهيدية)، تأليف جماعي، ط1، دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987، ص207.

يمكنه مسايرة متغيرات الرؤية الجديدة للواقع، مما أسهم في إنتاج تجربة جمالية وبنيوية مغايرة الأشكال والأنماط والعلاقات، هي تجربة تفضل الاتّكاء على الرؤية المنبثقة من الثورة على نمطية الأداء وتهرّؤ إفرازات لم تعد تتلاءم مع التغير الجديد[1]، أو هي تجربة جاءت لتعبّر في جوهرها عن حاجة عميقة إلى التجديد واكتشاف علاقات خفية وجديدة[2].

من هذا المنطلق اغتدى الروائي العربي في ظل هذه التجربة مدركا بوعيه وبحسه الفني الخاص ضرورة التعبير عن إحداثيات التغيير، معتنقا السعي نحو تجديد أساليب الكتابة السردية التي تعكس إلى حد كبير تحوّلات الواقع وحقيقة ابتذاله لأنه واقع لا يقيني مشحون بالشك والحيرة والقلق حيث انتقل الاهتمام من المنسجم إلى اللامنسجم، ومن اليقين إلى اللايقين، ومن الواحد إلى المتعدد والمختلف والمتغاير[3]، مما تعكس أيضا تشابك هواجس الذات مع سلطة الواقع المفروض، فكان بذلك السعي تجاه التجاوز من خلال أساليب فنية مستحدثة وغير تقليدية، بإمكانها تحقيق معمارية ومضمون فنيين منتهكين للأشكال الثابتة والأنماط القارة للحكي الكلاسيكي، وذلك باعتبار أنّ"التقنيات التقليدية للحكي اغتدت عاجزة عن أن تستوعب كل العلاقات الجديدة"[4]، ومن ثمّ أضحى همّ جمهرة الروائيين المجدّدين الأوائل منهم واللاحقين أمثال الطيب صالح، صنع الله إبراهيم، غالب هلسا، هاني الراهب، جمال الغيطاني، عبدالرحمن منيف، إلياس خوري، حيدر حيدر، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا، إدوار الخراط، يوسف القعيد وغيرهم، الدوران

1- ينظر حلمي بدير: الرواية الجديدة في مصر، قراءة في النص الروائي المعاصر، ص11.

2- ينظر د.خالدة سعيد: حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث،ط2،دار العودة ، بيروت، 1982، ص214.

3- ينظرد. محمد معتصم: النص السردي العربي، الصّيغ والمقومات، ط2، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص28.

4- محمد برادة: رواية عربية جديدة، ضمن كتاب الرواية العربية واقع وآفاق، ص149.

حول فلك واحد والالتقاء أمام غاية واحدة تتمثّل في البحث عن الجديد والرفض القاطع لمختلف التقاليد الفنية للكتابة الروائية[1].

وهكذا طفقت الرواية العربية تتجه نحو نماذج سردية أكثر تطوّرا وتجاوزا للتقليد والمألوف، حيث صارت تتبنّ تركيبة متنوعة من الطموحات الفنية على مستوى الشكل وكذا على صعيد التجديد البنيوي الذي يطال تلك الكيفيات التي تبنى بها الشخصيات، ويتعالق فيها الزمن مع المكان، وأشكال الساردين والمنظور الروائي، وسائر تدخلات الروائي الضمنية في كسر وهدم مطابقة الرواية للواقع[2]، وكأنّ صيغ التجديد المذكورة وغيرها ليست إلا شكلا من أشكال الترعة التجريبية في الخطاب الأدبي بعامة والروائي بخاصة، حيث تتجلى روح الخروج عن قواعد التنميط والكلاسيكية الصرفة، وهو ما يدعمه أحد الباحثين خلال حديثه عن الأدب التجريبي الذي يبدو له" كل أدب يجدد في مستوى الأشكال ويشكك في عادات الإبداع والقراءة، وهو كل أدب يكون أول مرتكزاته رفضه القواعد القارة والتنميط الأدبي"[3]، مما قد يدلّ على أنّ النهج التجريبي أصبح في الممارسة الروائية على وجه أخص يمثّل تجربة فنية لها مقوماتها ومرتكزاتها المعرفية والجمالية التي تنهض في جملتها على أسئلة المتن وأشكال الخطاب ومستويات اللغة والأسلوب[4]، الأمر الذي يعمل على ولادة نص سردي جديد، تسهم مختلف أنماط وصياغات التجريب المتجددة في خلق آليات حكائية حيوية يستثمرها هذا النص في انتهاج مسعى يكرّس تكسير نمطية المألوف،وسكونية السرد وقوالبه.

لقد أخذ أفق التجريب فاتّسعت صيغه وأساليبه وتعددت ،إلى الدرجة التي أضحى فيها التباين واضحا بين رواية كلاسيكية وأخرى حداثية، حيث يتجلى التجريب بمثابة

---

[1]– ينظر سعيدي محمد: حركية الشخصية في الرواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، ع3، أصدرها قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 1994، ص151.

[2]– ينظر فخري صالح: الرواية العربية الجديدة، نزعة اللايقين والانتهاك الشكلي، مجلة الطريق، ع4، لبنان، 1993، ص126.

[3]– د.محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2002، ص72.

[4]– ينظرد.بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي،ط1، دار المغاربية للطباعة والنشر، تونس،1999،ص363.

العلامة الفارقة لكل أشكال الحداثة الروائية[1]، التي تمثل تجربة فنية جديدة تجاه الذات والراهن والعالم، كما أنّ السّرد الحداثي يستمدّ خطابه من تجديد الرؤيا واللغة وتحرير المخيلة وتجاوز الحدود الوهمية التي تفصل الواقع عن اللاواقع[2].

تبدو التجربةُ السّردية العربية الجديدة انطلاقا من هذه الاستراتيجية الفنية، مدّا تجريبيا يكرّس فلسفته ورؤيته ومشروعه الحكائي،ويخضع في مسعاه بالدرجة الأولى لتفعيل سلطة الخيال ولتأسيس قوانين التجاوز وتجاوز القوانين من منطلق فلسفة التّجريب التي تنهض على التجاوز المستمر للقاعدة والقانون[3]،وذلك لأنّ الشغل الشاغل للخطاب الروائي لدى الجيل الجديد من الروائيين بات التميّز والفرادة الفنيين شكلا ومضمونا، مما فتح آفاق التجريب على مصراعيه إلى الحد الذي أمسى فيه هذا الجيل مؤمنا بترعة متواصلة إلى التجاوز واختراق الحدود وحرية الخلق والإنشاء، استلهاما من قراءات للرواية الغربية واستمدادا من عيون النصوص الروائية العربية بمختلف أنماطها وكذا من خلال الاتصال الواعي بالتراث الأدبي السردي الثري[4]، وهو ما يُعين على تنويع الآليات الحكائية والصيغ السردية التي تتغيّا خرق القوالب والأساليب الكلاسيكية في الكتابة، فضلا عن توسيع حيوي لهامش فعالية وحركية القارئ لأجل إثراء الممارسة الروائية والقفز بها نحو آفاق خارج المألوف.

لعلّ هذا التحول أو الانعطاف الفني والجمالي في تشييد نص روائي مختلف، هو تحوّل في أنماط الوعي والتعبير(اجتماعي، ذهني، حضاري...) لدى الروائي العربي المنتمي إلى جيل جديد بات يتطلع إلى تمثيل تحولات الواقع ونظيرها في الأحاسيس والوعي وفي أشكال الصراعات داخل هذا الواقع، وهي ضرورة فنية ولّدها شروط وإملاءات فنية

1– ينظر نبيل سليمان: جماليات و شواغل روائية،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2003، ص47.

2– ينظر خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول في النقد، مج4، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص26.

3– ينظرد.محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص257.

4– ينظر المرجع نفسه: ص246

ومادية خاصة، استجابت لها الكتابة الروائية التي انفتحت على طرائق جديدة في التعبير عن الواقع وإقامة صلات غير مألوفة بتفعيل الخيال وتفجير المتخيل في خصوصياته وأبعاده الكونية،ومن ثمّة يستثمره- المتخيّل- الروائي ليجعله نافذة أو كوّة يمكنه من خلالها الإطلالة على عوالم ظلت في حكم المسكوت عنه والمهمّش والمقصي من التفكير[1]، ذلك ما قد يفتح قوسا لتجلّي فعل التخييل وبنياته التجاوزية في منح القدرة على صياغة وعي جديد مغاير، يسهم في تشكيل رؤية خاصة للعلاقات والمصائر وتحرّر الذات والأنساق داخل مجتمع عربي ذي ملامح متباينة في ظلّ تحوّلاته العنيفة.

إنّ الممارسة الروائية في ظل واقع يحتاج إلى إعادة صياغة وتفجير، وفي ظل موجة التجريب التي اجتاحت الخطاب الأدبي والثقافي العربي بعامة في الفترة الأخيرة، اغتدت محكومة بالضرورة باستيعاب فائض التجربة في الواقع المحدّد الذي أصبح من الضيق غير قادر على أن يتسع لتجربة الذات العريضة والعميقة[2]، أي أنّ الواقع الذي أمسى الروائي العربي يتصدّى له في تجربته الجديدة، بدا واقعا فاقد التميز كما اختلطت فيه البدائل والخيارات، بل استحال بوجه من الوجوه متاهةً ملغزة[3]، وكأنه بات واقعا آخر[4] يؤطره المتخيل أكثر من المعتاد، فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن تلبي حاجاتِه أساليبُ الكتابة الواقعية المألوفة التي مثّلتها الرواية العربية على مرّ المراحل السابقة، هذا إن لم نبالغ فنذهب إلى الاعتقاد بأنّ"الكتابة الواقعية أصبحت عاجزة عن أداء الوظيفة الإبداعية"[5]،

---

[1]- ينظرالرواية العربيّة، إشكالات التخلق ورهانات التحول، مجلة الآداب، (ندوة العدد)، ع7-8، بيروت،1997، (رأي عبد الحميد عقار)، ص59.

[2]- ينظرد.نبيلة إبراهيم: قص الحداثة، مجلة فصول، مج6، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص105.

[3]- ينظر مفيد بركات: جمالية التيه في رواية"شبابيك منتصف الليل" لإبراهيم الدرغوثي، مجلة الحياة الثقافية، ع22، تونس، 2001، ص139.

[4]- ورد مصطلح "الواقع الآخر"في كتاب: أدب أمريكا اللاتينية، قضايا ومشكلات،تنسيق وتقديم سيزار فرناندث مورينو، تر: أحمد حسان عبد الواحد، مراجعة د.شاكر مصطفى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987،ص260.

[5]- إدوار الخراط: أصوات الحداثة ،اتجاهات حداثية في النص العربي، ط1، دار الآداب، بيروت، 1999، ص252.

مما ساق المبدع/الروائي سوقا ضمن كتابة التحولات نحو الامتثال لمتغيرات الحياة الاجتماعية وأنماط العلاقات والوعي السائدة لدى المتلقي وذائقته الفنية، وهو ما جعله يحسّ بأن هناك"أشكالا إبداعية بعينها لم تعد قادرة على التعبير وأصبحت مجوفة رغم ما يحشوها بها المبدع من قيم، من مقولات عامة وكلية ومؤثرة في النفس، ولكن هذه النفس قد تغيرت بتغير الزمن والتحول الاجتماعي وأن تلك الإشكال أصبحت قاصرة على لعب الدور الذي لعبته في مرحلة تكوّنها ونشوئها"[1].

بذلك يغدو مطلب انتهاك هذا الواقع بل وتجاوزه وإعادة صياغته أحد تجليات كتابة التجريب وتخصيب الحكي وتحديثه ومن ثّم انتهاك سكونية اللغة وصيغها ، فكان لزاما على الرواية أن تلوذ بسلطة التخييل وتتدثّر بإهابه، علّها تتمكّن من مقاومة كل ما يتهدّد جوهر الحياة والحرية، ولتصنع منه" وسيلة لمواجهة السُّلط(الملموسة) التي تزعم القدرة على التحكم في الواقع وتعقيداته"[2]، مما قد يعني بأنّ الالتحام بعالم المخيلة والتخييل هو سلطة مضادّة تشكّل هي الأخرى شكلا تعبيريا قادرا على تجديد الصياغة والتمرّد على الواقع بكل الاحتمالات والإمكانات الحكائية سواء بالانتهاك والتفجير والتّدمير أو بالهروب منه(الواقع) وخلق منافذ بديلة للتخفيف من وطأة ضغطه وتعقيداته وسلبيته ، وبذلك يظهر المتخيلُ "وسيلة للتخلص من التصورات والمفاهيم المعتادة بيد أن الغرض من وراء هذا الهروب هو تبيان الضيق وكبت الأنفاس والرعب الذي يتميز به عالمنا الإنساني"[3]، ولعلّ الهروبَ من حدود الواقع بات ظاهرة فنية تجسّد قيمة من قيم التعبير الجديدة ، بل تيمةً تسهم في تطوير بارز للجانب الفني في الكتابة الروائية المعاصرة[4]، وهو

1- محمد معتصم: النص السردي العربي، الصيغ والمقومات، ص126.

2- محمد برادة : سلطة الرواية والتخييل في الثقافة العربية، مجلة الثقافة، ع9، وزارة الثقافة ، الجزائر، 2007، ص70.

3- ت،ي،أبتر: أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع، تر: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص20. (يشار إلى أنّ عنوان المرجع الأصلي هو:Terry.E.Apter :fantasy literature : an approach to reality

4- ينظر باسم صالح حميد: الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة، مجلة الراوي، ع17، النادي الأدبي الثقافي، جدة (السعودية)، 2007، ص113.

الهروب الذي يمكن وسمه ههنا كما أطلق عليه البعض "أدب الهروب la littérature d'évasion أو الأدب المستجلب la littérature éxotique"[1]، وهذا ليس سبيله إلا توسّل المتخيّل الحكائي الذي وحدَه يمكنه أن "ينتزع الذات من رتابة وجودها ومن عينيتها المباشرة، يخلق لها كل عناصرالدهشة يطمئنها ويستفزها في نفس الآن"[2].

تعتبر بلاغة التخييل منفذا رحبا وحيويا يلوذ به الروائي، مستثمرا إياه لملامسة آفاق مفتوحة في الكتابة بمختلف أنساقها وتأليف نسيج سردي تتعانق في رحِمِهِ أساليب وبنيات حكائية تعكس علامات التجريب، ولعلّ أسلوب الكتابة العجائبية هو أحد أبرز الأساليب الفنية التي شكّلت فضاءً غير محدود للتحرر من كلّ أنماط الواقعية ومن قسوة الرقابة بشتى أشكالها فضلا عن كونها ملاذا للانعتاق من سطوة الواقع ومرارته[3]، ومن الكينونة المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات ومختلف أنواع الرقابة[4]، وكأنه وسيلة لخوض الصراع ضد الرقابة سواء أكانت ذاتية أم اجتماعية بتعبير الناقد"بيتر بترولد P.Penzoldt"[5]،كما أنه يُعتبر الأسلوب الذي يقترن في خطابه بالغرابة والإثارة واللامألوف وبالانقلاب على الواقع، وقد يكون ذلك وليد خطاب جديد في الكتابة استوجبته "الحساسية الجديدة" باصطلاح أحد الروائيين الذين ينضوون تحت موجة التجديد والتجريب، والتي يراها حركة انقلابية شاملة على قواعد الإحالة التقليدية إلى الواقع،ومن ثمّة رفض هذا الواقع ونقضه والبحث عن واقع آخر له مواصفاته التي تختلف

---

[1]– ينظر د.محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، ط1، منشورات كلية الآداب ،جامعة منوبة، تونس– دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص636.

[2]– محمد نورالدين أفاية: الغرب المتخيل، صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، 2000، ص31.

[3]– ينظر محمود طرشونة: المشهد الروائي التونسي الآن، مجلة الحياة الثقافية، ع194، وزارة الثقافة والتراث، تونس، 2008، ص13.

[4]– ينظر تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ط1، دار الكلام، الرباط، 1993،(من مقدمة الكتاب لمحمد برادة)، ص4-5.

[5]– ينظر واسيني الأعرج: أحلام بقرة، العجائبية– التأويل– التناص، مجلة آفاق، ع1،اتحاد الكتاب المغرب، المغرب،1990، ص55.

عن مواصفات الواقع من حيث استنادها إلى نوع من الإيهام، فضلا عن أن هذه الحساسية الجديدة التي يعتبرها نقلة أساسية في الرؤى والمفاهيم وطرائق التعبير هي أيضا جماع تلك الرؤى والطرائق الفنية التي تختلف اختلافا أساسيا عن الرؤى والطرائق الفنية التي وظفتها الحساسية التقليدية ، وذلك باعتبارها نظاما جديدا للفن مثلما أنها تستشرف نظاما جديدا للمجتمع[1]، كما يدعوها في موضع آخر بالكتابة الجديدة والبلاغة الجديدة وهي في نظره بنية تنهض على هدم" البنية التقليدية وإحلال بنية جديدة محلها، أكثر تركيبا وأكثر تعقيدا وبالتالي أكثر فاعلية وأكثر قربا وتأثيرا فيما يسمى بالواقع"[2]، وهو خطاب قد اتّسم بكونه رؤيا جديدة تعبّر عن المقلق والمثير والعجائبي، الذي يصبو إلى تحريراللغة والمخيّلة ويسمح بتجاوز الحدود الوهمية التي تفصل الواقع عن اللاواقع[3]، وبالتالي فإن الأسلوب العجائبي يستمد وجوده وشرعيته انطلاقا من غرابة الواقع وإكراهاته، وكأنه جاء ليكون بمثابة أداة فنية لاواقعية تصوّر واقعا مرعبا وغريبا[4]، بحكم أن هذا العجائبي بات يشكّل جزءا لا يتجزّأ من الواقع المعيش[5]،كما أن نزوع الروائي إلى إلى توظيفه واستغلاله فنيا شأنه شأن أشكال التجريب الجمالي الأخرى ليس "ترفا إبداعيا منبثقا من الفراغ وإنما هو استجابة لضرورة تاريخية ، ثقافية، فنية استدعتها وهيأت لها،

---

[1]- ينظر إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية،ط1، دار الآداب ، بيروت، 1993، ص 14وما بعدها، وينظر له في السياق ذاته بالتفصيل حين تطرقه إلى مفهومي الحداثة والحساسية الجديدة كتابه:شعر الحداثة في مصر، دراسات وتأويلات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1999، ص 8- 11، وينظر حديثه عن صلة الواقع باللاواقع أو ماوراء الواقع بتعبيره ،والمصطلح الذي اختاره للتعبير عن ظاهرة اللامألوف في الكتابة السردية وهو"فن التخاييل" ويقصد به كل ما هو عجائبي،وذلك في كتابه: ماورء الواقع، مقالات في الظاهرة اللاواقعية،الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر،1997،ص16، 87، 89.

[2]- إدوار الخراط: الحساسية الجديدة(م.س)،ص341-342.

[3]- ينظر خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مج4، ع3، ص26

[4]- ينظر نبيل سليمان: الكتابة والاستجابة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص8.

[5]- ينظر د.أحمد اليبوري: في الرواية العربية، التكوّن والاشتغال، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدارالبيضاء، 2000، ص35.

ثم أشاعتها فيما بعد مجموعة من المؤثرات التي كانت تضطرم في الواقع العربي"[1]، ولهذا فإن الحكي العجائبي قد ينبع بوصفه لغة يصاغ بها الموضوع السردي من الحاجة إلى لغة رمزية، انزياحية ذات رؤية مختلفة تخترق الواقعي والطبيعي، ولا تكتفي بتصوير الواقع كما هو، أو تقديم صورة لواقع أفضل، وإنما السعي بجمالية مغايرة إلى التعبير عن عالم لم تعد تفصل فيه الحدود بين المحتمل واللامحتمل، بين المألوف واللامألوف، وبين ماهو واقعي وما هو فوق واقعي، حيث تمحى فيه الحدود الزائفة وتتداخل لتشير إلى شيء واحد[2]، ومن ثمّ الرحيل الدائم و المنطلق في عوالم اللامحدود واللامرئي واللامألوف والخوارقي الإدهاشي بتعبير الناقد كمال أبي ديب[3]، فيتجلى من خلال ذلك عنصرُ العجائبي في الخطاب الروائي العربي جزءا من النسق السردي والتشكيل الحكائي وشكلا يتطور ليغدو"رؤية مشروعة تتخطى المفارقة والتناقض وهتك الواقع الحقيقي بما هو فوق طبيعي لتمرير خطاب معيّن، استنادا إلى المخيّلة التي تتغذّى من فضائح العقل والواقع، فيتم امتصاص هذه الفضائح للمضيّ بها نحو أبعاد تضفي عليها طابعا متميزا، يجعلها في عري قابلة لرؤية تناقضاتها بشكل شفاف"[4].

وعليه فإنّ الحكي العجائبي وآلياته في الكتابة السردية العربية، قد بزغ في العقود الأخيرة لا سيما بعد السبعينيات بشكل ملحوظ، فغزا جزءا عريضا من المتون الروائية كما أصبح سمتا خاصا ينتهجه عدد لابأس به من الروائيين المعاصرين الذين باتوا يرتادون أساليب جديدة تكون قادرة على توفير إمكانات تصويرية وتعبيرية إيحائية، ليستطيعوا عبرها التعبير عن" الحقيقة الجديدة التي يتخيلونها والتي باتت في حاجة إلى شكل جديد

1- د.نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 52- 53.

2- ينظر المرجع نفسه: ص 23.

3- ينظر د.كمال أبوديب: المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي، من الخيال المعقلن إلى الخيال الجموح، دراسة في أطر السرد وتقنياته في النثر العربي، مجلة فصول، مج14، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص212، وينظر له كتابه: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفنّ السرد العربي،ط1، دار الساقي، بيروت/ دار أوركس للنشر، لندن، بريطانيا، 2007، ص9.

4- د. شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط2، دار الحرف، المغرب،2007، ص19.

يستوعبها، ويعبّر عنها ضمن توليفة سردية تنقل الشعور بالواقع دون طبعه بكل جزئياته بل تترك هامشا للخيال والانعتاق من عبودية الأطر الاجتماعية والأدبية والسياسية"[1]، وكأن الواقع واللاواقع صارا حكاية واحدة متداخلة في وعاء واحد يلفّهما المتخيل، فتختزل الحدود بين الحكاية(النص المتخيل) والواقع ممّا يجعل المتلقي في موقف من الحيرة بين حكاية الواقع وواقع الحكاية[2].

إذًا يلامس الشكلُ العجائبي في مسار الرواية العربية درجةً عليا في سلم التخييل، مرتبطا بالموروث الحكائي العربي والإنساني برمته ومنفتحا على كافة مرجعيات المتخيل التاريخية والدينية والثقافية[3] والشعبية والأسطورية والأدبية، وقد يظهر ذلك جليا على وجه الخصوص في المتخيل السردي العربي على نحو" المؤلفات التاريخية الأولى وكتب الأخبار والوقائع والسرود الشعبية، والمقطوفات الواردة في مؤلفات الجغرافية الوصفية والتآليف الأدبية، إضافة إلى كتب الأنساب والتراجم والطبقات ثم نوع آخر في ألف ليلة وليلة وقصص الحيوان والقصص الفلسفي ثم الرحلات بنوعيها الفعلي والاستيهامي"[4]، أو على نحو" التراث العربي والإسلامي في جانبه السردي من حكايات وتصوّف وأخبار...ومن الملل والنّحل والمعتقدات الشعبية، ومن عنف الواقع وإكراهاته، فضلا عن تأثيرات المثاقفة، وهضم كل هذه المعطيات في رؤية فنية حداثية وبنية انتقادية للظواهر الاجتماعية والفكرية العربية"[5]، وهو ما يدلّ على أنّ بنية العجائبي بهذه الارتباطات والتلوينات المتعددة ذات أمشاج وقنوات تسهم جميعها في تنشيط الحكي وتفعيله ، على

1- د.سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن(1970- 2002)، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2007،ص72

2- ينظر مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ط1، منشورات دار الأديب، وهران، 2005، ص180.

3- ينظرد.شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، ط2،دار القرويين، الدار البيضاء، 2003، ص 290، وينظر السياق ذاته في كتاب د.ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005 ، ص33.

4- شعيب حليفي: هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2005، ص191.

5- المرجع نفسه: ص199.

الرّغم مما قد يوحي به نسقُ العجائبي من رؤى وظلال واتساع في الأفق وتشابك دلالي ناتج عن التغيّر الذي تفرضه العصور والثقافات وتوجهات الرؤى والتحويلات الممكنة في النسق والمرجع[1].

لقد شقّت الروايةُ العربية على هذا الأساس منهجا مستحدثا، ركَح في عمومه إلى الرغبة في إعادة تأصيل الكتابة الروائية من خلال تجريب تقنيات وصيغ جديدة بمقدورها أن تواكب مجمل القضايا والوقائع وتجليات الواقع عبر التخييل لأجل صياغة وعي قادر على التحرر من الرتابة التي هيمنت على ذائقة المتلقي خلال كل التجربة الواقعية وأشكالها التقليدية الراسخة، وهو ما قد يتيح إمكانية تحرير "الرواية العربية من أسر العلاقة التقليدية بين الأدب والواقع ومن قواعد إحالة الأول على الثاني"[2]، كما يمكن أن يسمح بالانفلات من إسار الواقع الفعلي و"هجاء العقم والفوضى اللذين يسودانه، ويصدعان معنى الإنسان فيه"[3]، ومن ثمّ فإنّ العجائبي بوصفه شكلا تعبيريا قد استُخدم بمثابة طريقة في الحكي استثمرها الروائيون لتكسير قوالب الكتابة الواقعية وخلخلة الثوابت الحكائية وابتداع بلاغة جديدة في الكتابة يمكن وسمها ببلاغة المتخيل أو التخييل، وذلك ما قد يفتح للسرد العجائبي فضاء خصبا ومناخا متعشا للإطلالة على تخوم الإدهاش والإبهار والطرافة، مما يجعله حقلا معرفيا مغريا وجذابا ومستعصيا على التطويق والإحاطة على حدّ تعبير أحد الباحثين[4].

في ظلّ هذا التأسيس لجدل الواقع واللاواقع، والمحتمل واللامحتمل والطبيعي واللاطبيعي والمعقول واللامعقول، والمألوف واللامألوف، والواقعي والمتخيل، في الرواية

[1]- ينظر شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، ص290، وينظر أيضا مقاله: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول في النقد، ج1، مج16، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص118.

[2]- د.محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية، ص259.

[3]- نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص160.

[4]- ينظرد. عبد الفتاح الشادلي: العجيب السحري في المسرح المغربي- خطاب فرجة السحر-، مطبعة آنفو-برانت، فاس، المغرب، 2009، ص16.

العربية المعاصرة التي لم تعد الأنماط والأساليب المألوفة تلائم الواقع وحيثياته الذي تعايشه الأجيال الجديدة، وعلى الرغم من اعتقاد البعض بأن الكتابة العجائبية تعدّ " خصيصة تمييزية في الرواية العربية، لم يتم استثمارها بشكل موسّع وكامل، وأيضا لم يتمّ تطويرها حتى تصبح علامة مرجعية "[1] فإنّ عددا لا يستهان به من الروائيين المعاصرين يلجأ إلى الاستعانة بهذا الضرب من الممارسة السردية- العجائبي-، إلى الدرجة التي يمكن فيها اعتباره بنية من أبرز البنى السّردية تواجدا وحضورا وإدهاشا[2]، على اختلاف التجربة ومستويات الحضور والتوظيف والتكثيف وبتفاوت صيغ وخطابات الاسترفاد والاستثمار في المتون الروائية، ويجمل بنا في هذا السياق ذكر أبرز الأعمال السردية التي اتسمت بكونها عجائبية النمط والنسج في مختلف أقطارالبلاد العربية، دونما ترتيب أو تصنيفٍ ما على نحو: **صنع الله إبراهيم**(اللجنة 1981)،**جمال الغيطاني**(كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة 83-85-1987) وهو النص الذي أعيد جمعه في مجلد واحد سنة1990، (وقائع حارة الزعفراني 1976)، (هاتف المغيب 1992)، **إدوار الخراط** (رامة والتنين1980) و(الزمن الآخر 1985) و(يقين العطش 1996)،**خيري شلبي**(بغلة العرش 1999) و(صهاريج اللؤلؤ 2008)، **هاني الراهب**(ليلة وليلتان 1977)، **إلياس خوري**(أبواب المدينة 1981) و(يالو 2002)، **يوسف القعيد**(بلد المحبوب 1987)،**محمد العشري** (غادة الأساطير الحالمة 1999) و(ثقافة الصحراء 2001)، **إميل حبيبي**(المتشائل، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل 1980) و(سرايا بنت الغول 1992)، **مؤنس الرزّاز**(متاهة الأعراب في ناطحات السحاب 1986) و(سلطان النوم وزرقاء اليوم 1997)،**الطاهر وطار**(عرس بغل

---

[1]- شعيب حليفي: هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل، ص199، وينظر مقاله: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول،(مرجع سابق) ص118.

[2]- ينظر سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي،(م.س) ص33.

1978) و(القصر والحوات1980) و(الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكيّ 2000)، **الأعرج واسيني** (نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري 1982) و(رمل المابة، الليلة السابعة بعد الألف 1993)، **الجيلالي خلاص** (حمائم الشفق 1986)، **لحبيب السايح** (زمن النمرود 1985)، **عبد الحميد بن هدوقة**(الجازية والدراويش 1983)،**عبد الملك مرتاض** (الخنازير 1985،صوت الكهف1986 ،مرايا متشظية 2000)، **عز الدين جلاوجي** (سرادق الحلم والفجيعة 2000)، **مبارك الربيع** (بدر زمانه 1983)، **محمد الهرادي** (أحلام بقرة 1988) و(ديك الشمال 2001)، **عز الدين التازي** (أبراج المدينة 1978) و(رحيل البحر 1983) و(المباءة 1988) و(فوق القبو وتحت القمر 1989) و(مهاوي الحلم 1998)، **الميلودي شغموم** (الأبله والياسمين 1982) و(عين الفرس 1988) و(الضلع والجزيرة 1987) و(المرأة والصبي 2006)، **بنسالم حميش** (مجنون الحكم 1990) و(سماسرة السراب 1996)، **يحي بزغود** (الجرذان 1999) و(طوق السراب 2001)، **محمد برادة**(لعبة النسيان 1987) ، **محمد الأشعري**(جنوب الروح 1997)، **أحمد المديني**(زمن الولادة والحلم 1976) و(الجنازة 1987) و(حكاية وهم 1992) و(مدينة براقش 1998) و(العجب العجاب 1999)، **محمد زفزاف** (بيضة الديك 1984)، **عبد القادر الشاوي**(باب تازة 1992) ،**صلاح الدين بوجاه** (مدونة الاعترافات والأسرار 1985) و(راضية والسيرك 1992) و(التاج والخنجر والجسد 1992)، **محمود طرشونة** (المعجزة 1996) ،**إبراهيم الدرغوثي** (الدراويش يعودون إلى المنفى 1992) و(شبابيك منتصف الليل 1996) و(وراء السراب.. قليلا 2002)، **عبد الجبار العش** (وقائع المدينة الغريبة 2001) و(افريقستان 2002) و(محاكمة كلب 2008) ، **فرج الحوار**(النفير والقيامة 1985) و(التبيان في وقائع الغربة والأشجان 1995)، **محمد خريّف** (حليب العليق 1994)، **محمد علي اليوسفي** (شمس القراميد 1997)، **كمال**

الرياحي(المشرط، من سيرة خديجة وأحزانها 2006)، إبراهيم الكوني(نزيف الحجر 1990) و(المجوس جزآن 90- 1991) و(الوقائع المفقودة وسيرة المجوس 92) و(خريف الدراويش 1996) و(واو الصغرى 1997) و(البحث عن المكان الضائع 2003) و(منازل الحقيقة 2003)، **محمد العريشية** (الأيام الأخيرة في علاّج 2006)، **خليفة حسين مصطفى** (من حكايات الجنون العادي 1985) ، **أحمد ولد عبد القادر** (الأسماء المتغيرة 1981) و(القبر المجهول والأصول 1984)، **موسى ولد أبنو** (مدينة الرياح 1996) ، **رجاء عالم** (طريق الحرير 1995) و(مسرى يارقيب 97) و(سيدي وحدانة 1998) ، عبد الله الغذامي (حكاية سحارة 99) ، **غازي القصيبي** (العصفورية 96) ، **الطيب صالح** (موسم الهجرة إلى الشمال 1967) و(بندر شاه ضو البيت، بندر شاه مريود) و(عرس الزين 88)، **إبراهيم نصر الله** (عو 1990) و(براري الحمى 92) و(حارس المدينة الضائعة 98)، **سليم بركات** (فقهاء الظلام 85) و (الأختام والسديم 2001) و(كهوف هايدراهوس 2004) و(بتادريس 2005)، **أمين صالح**– من البحرين– (ندماء المرفأ .. ندماء الريح 87) و(رهائن الغيب 2004) و(والمنازل التي أبحرت أيضا 2006)، **وليد إخلاصي** (باب الجمر 84) ، **لؤي علي خليل** (عين جورية 2008)، وغيرها من المتون السردية الأخرى المتوزعة عبر كافة مناطق الجغرافية العربية التي لا تقلّ بحال من الأحوال أهمية أو قيمة فنية في اشتغالها على السرد العجائبي وآلياته، غير أنّ الإشكال المنهجي والطبيعي الذي يطرح نفسه بإلحاح في مستهل معالجة تجربة الكتابة العجائبية في الرواية هوما تعلّق بإشكالية مصطلح العجائبي وقضاياه التي تختصّ بالمفهوم وأصوله وجذوره اللغوية وسياقاته التاريخية واضطرابات ترجمته ونقله وكذا قلق استعمال مصطلح دون آخر، خصوصا إذا كان يتداخل إلى حدّ المعضلة مع مصطلحات أُخَر تتماس معه، بل تحلّ محله أحيانا، ويكون الاستناد في ذلك إلى تعليلات وتسويغات ذات صبغة معينة تفرضها كل زاوية اجتهاد أو

مقاربة ما، وسعيا منّا إلى محاولة إزالة هذه العقبة المنهجيّة في مدارسة الموضوع أفردنا فصلا لاحقا نرصد فيه بالتفصيل إشكالية مفهوم العجائبي جذرا ومعجما واصطلاحا، وصلته بمصطلحات أخرى تنتمي إلى الأسرة ذاتها باختلاف جيناتها ومدلولاتها، ثم طبيعة وضعه في الثقافة الغربية والعربية،ومدى تأثير ذلك على تطبيقاته في جميع الأجناس الأدبية بدءا بالترجمة والتحديد الاصطلاحي، وانتهاءً بإثارة الحيرة والالتباس والاضطراب لدى الباحث والمتلقي على حدٍّ سواء.

الفصل الأول

مقاربة نظرية لإشكالية مصطلح العجائبي وقضاياه النقدية

المبحث الأول: هوية العجائبي بين الاصطلاح والتأثيل

توطئة: (إشكالية المصطلح بين الترجمة والضبط)

- **العجائبي/العجيب: التأثيل المعجمي**
- **العجائبي في الثقافة الغربية**
- **العجائبي في التراث العربي**

المبحث الثاني: حقول أو أجناس حافة بالعجائبي

1- الرواية البوليسية

2- الخيال العلمي

3- الأسطورة

4- الحكاية/الواقعية السحرية

5- الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية

- حقول ثانوية أخرى:

المبحث الأول:هوية العجائبي بين الاصطلاح والتأثيل

توطئة:(إشكالية تلقي المصطلح بين الترجمة والضبط)

لعلّ قضية ضبط المصطلح وتمحيصه في أي دراسة من الدراسات علميةً كانت أم إنسانية، تمثّل أساسَ القضايا والمعارف ومفتاحا منهجيا ضروريا لكل الأقفال والأبواب والتصوّرات العلمية التي يُولجَ عبرها إلى غايات ومقاصد تُرتجى لدى كل دارس، وعليه فإنّ المصطلح يُعدّ تقنيا بمثابة الباب الرئيس الذي يُتولجَّ منه بل هو أحد مفاتيح العلوم[1]،لأنّ صياغة المصطلح الدقيق بغية النفاذ إلى رحاب المعرفة وماهيات الأشياء والظواهر تعتبر مفتاحا جوهريا واستراتيجيا للتفكيك والمساءلة[2] درءا لكل غموض أو التباس وخلط،كما يُعتبر- المصطلح- ركنا ركينا يتأسّس عليه البناءُ المعرفي[3]، وذلك كون المصطلح بداهة هو أكثر ما يُحتاج إليه في تحصيل العلوم والفنون من باب أنّ "لكلّ علم اصطلاحا خاصا به إذا لم يعلم بذلك لا يتيسّر للشارع فيه الاهتداء إليه سبيلا ولا إلى انفهامه دليلا"[4]، ومنه فإنّ اتّصاله بالعلوم كافة يظلّ وثيقا كاتّصال المفتاح بالباب، وكعلاقة الخادم بالسّيد، بل إنّ الباحث كيفما كان مجاله لا تُلفيه يسلك مسلكا يستعين به إلى منطق العلم من غير اللفظ الاصطلاحي وكأنه يقوم مقامه[5]، كما يتوسّله أداة إجرائية يتمّ من خلالها تنظيم وضبط كل المفاهيم والدلالات التي تظل مجرّدة، وتحديد بذلك معالم التصورات النظرية للمناهج والدراسات، باعتبار المتحكّم في المصطلحات

---

[1]- ينظر د.عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984،ص11.

[2]- ينظر د.عبد الفتاح الشادلي:العجيب السحري في المسرح المغربي- خطاب فرجة السحر-،ص09.

[3]- ينظر د.عبد السلام المسدي: اللسانيات وعلم المصطلح العربي، مجلة اللسانيات، ع5،تونس، 1985،ص18.

[4]- محمد علي التهانوي الفاروقي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم،ج1، تقديم وإشراف ومراجعة: د.رفيق العجم، تحقيق:د.علي دحروج، نقل النص الفارسي إلى العربية د.عبد الله الخالدي، الترجمة الأجنبية: د.جورج زيناتي، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1996، ص 01.

[5]- ينظر د.عبد السلام المسدي وفتحي التريكي، عثمان بن طالب وعماربن يوسف: تأسيس القضية الاصطلاحية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة،قرطاج، تونس،1989، ص27.

متحكّما في المعرفة التي يشاء تبليغها، ومن ثمة فإن المنهجية العلمية لا يمكن أن تتحقق إلا إذا ضُبطت المصطلحات بعناية فائقة،كون الخلافات العلمية تنتج في معظمها عن الاختلاف حول معاني الألفاظ ودلالتها على حدّ تعبير أحد الباحثين[1]، وهو مايجعل منه(المصطلح) جهازا ذا وجهين أو وظيفتين؛ أحدهما الوسيلة والآخر الثمرة أو الحصيلة، بحيث تجتمع فيه خلاصة مقولات العلم فيغدو نقطةَ تركيز ذات توتر عال وإفرازا للمعرفة وأداة لها في الآن نفسه[2].

ولهذا فإنّ المصطلح من حيث تحديده واصطفاء اللائق منه والبحث عن ترجمة دقيقة وأمينة له، هو من المسائل التي صارت تشغل كل الباحثين في شتى الحقول والتخصّصات، من منطلق أن إحدى المشكلات الجلية التي تعتري الخطاب الفكري والنقدي العربي المعاصر وتصدم الناقد الأدبي المختص، هي في وجه من وجوهها مشكلة مصطلح[3]، ولعلّ من أبرز مظاهرها الاختلافَ والاضطرابَ وتعدّد الترجمات والنقول ونظائر المصطلح الواحد لمفهوم واحد على العموم، إلى الدرجة التي يمكن فيها أن نلفي ذلك التعدّد المنعكس سلبا على عملية التداول، بحيث ما يتم تداوله مثلا في المغرب لا يلقى بالضرورة رواجا في المشرق وما يسري في البلد الواحد قد يختلف من دارس إلى آخر[4]، لاسيّما وأن الترجمة بقدر ما هي دليل ايجابي ووسيلة ناجعة لامندوحة عنها للانفتاح والمثاقفة والمواكبة،بقدر ماهي مطيّة وباب واسع لاضطراب المصطلح[5]،خصوصا

---

[1]- ينظر د.محمد بلقاسم: المصطلح في النقد الأدبي المعاصر –الإشكالية والتطبيق–، مجلة الناص،ع5/4(يصدرها قسم اللغة العربية وآدابها) جامعة جيجل،2005،ص13.

[2]– ينظر د.عز الدين إسماعيل: جدلية المصطلح، مجلة علامات في النقد، مج2، ج8، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1993، ص113.
ينظر د.عبد النبي اصطيف: أزمة المصطلح النقدي في الثقافة العربية المعاصرة، مجلة الآداب، ع6/5، دار الآداب، بيروت، 1999،ص96.

[3]– ينظر أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدّد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، الكويت، 1997، ص57.

[4]– ينظر د.عبد النبي اصطيف: أزمة المصطلح النقدي في الثقافة العربية المعاصرة، مجلة الآداب، ع6/5، دار الآداب، بيروت، 1999،ص96.

[5]– ينظر د.لؤي علي خليل: تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث(المصطلح والمفهوم)، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، 2005،ص17.

في مضمارالدراسات الأدبية والنقدية حيث لايخرج اضطراب المصطلح فيها عن نطاق إشكالية الترجمة في ضوء تطوّر العلوم اللسانية والاجتماعية كما يرى أحد الباحثين[1]، مما قد يسوق إلى الوقوع في مطبّة اللبس والغموض وغياب الدقة الاصطلاحية وتشتيت القارئ، وربما صوغ المصطلح صوغا غريبا ومنحرفا عن القصد والمراد، ولهذا فإنّ الباحث الذي ينهض بفعل ترجمة المصطلح المنقول عن غير لغته الأصلية يجد نفسه بين خيارين بمنظور الناقد عبد السلام المسدي فإمّا "أن يصوغ المفاهيم المعرفية الحديثة– عند ترجمتها أو عند استخدامها– صوغا فيه غرابة ونشاز وعليه مسحة من الهجنة فيطمئن عندئذ على استقبال الثقافة العربية للمتصوّر استقبالا سليما، وإن لم تعمّم الفائدة..وإمّا أن يصوغ المفاهيم صوغا سلسا ينساب بين جداول الاستعمال اللغوي انسيابا طليقا، ولكنه يقدّم (حينئذ) على المحذور الجلل(وهو) أن يصير المفهوم إلى التشويه والتلوث والانحراف بقصد أو بدون قصد"[2].

على هذا الأساس ، يمكن أن تتجلى إشكالية جوهرية تتعلق بصورة واضحة بدرجة الاختلاف المتفاقمة بين المترجمين والنقاد والدارسين إزاء المصطلح، ولعلّ مما يمكن استنباطه من كثرة الاجتهادات في شأن الاهتمام بالمصطلح وطرائق التعامل معه ترجمة وضبطا ووضعا هو" غلبة الغموض والتردّد الناتجين عن عدم وضع خطة صارمة يمكن مراجعة بعض جزئياتها عند الضرورة"[3]، فيتسبّب ذلك كله كما يذهب البعض في إفراز مظاهر تتّسم بالسّلبية في الممارسة النقدية منها:

1– ينظر د.عبد القادر شرشار: اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية، مجلة الموقف الأدبي(مجلة شهرية)ع377، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2002،ص28- 29.

2– د.عبد السلام المسدي: ترجمة المصطلح النقدي وفتنة الوضوح، مجلة الآداب،ع6/5، ص91- 92(مرجع سابق).

3– السعيد بوطاجين: الترجمة والمصطلح، دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد،ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون/ بيروت– منشورات الاختلاف، الجزائر،2009، ص103.

– عدم استقرار المصطلح النقدي، حيث تكثر المصطلحات وتتعدد لمعنى واحد أو مفهوم واحد، مما ينعكس على مسعى إرساء قواعد واضحة لنظرية موحدة ومحددة.

– اختلاف الدارسين والنقاد في فهم المراد من المصطلح الواحد مما يؤدي إلى تضارب الآراء واختلاف النتائج.

– مشكلة الاصطلاح مرتبطة ارتباطا وثيقا بإشكالية الترجمة والتعريب[1]،وإنّ التعريب في الاشتغال الاصطلاحي العام يعدّ إحدى الآليات الأساسية التي تتجاذب المصطلح في التناول العربي، والتي يستعين بها الخطاب المعرفي والثقافي لأجل تلقّي واستقبال المصطلحات الجديدة، بل هو– التعريب– في نظر أحد الباحثين الثابت المصطلحي حين تتغيّر الآليات الاصطلاحية ويفقد المصطلح محتواه الدلالي وبعده التداولي، غير أنه يدعو في الآن نفسه إلى قلة الركون إلى هذه الآلية إلا بمقتضى الحاجة إليها، أو جعلها وسيلة مؤقتة إلى حين توفير الآليات الاصطلاحية الأصيلة المقابلات الوافية للمصطلحات الأجنبية و الدخيلة[2]، ويذهب غيره إلى أبعد حدّ وأكثره حدّة حين يرى أنّ الجنوح لاعتماد التعريب اللفظي أو الحرفي وتفضيله على نوع آخر هو" نوع من الكسل إذ هو أسهل الطرق وأحيانا أخرى(...) على جهل لأسرار اللغة والتطور اللغوي أو على تقليد أعمى للنظريات اللغوية الغربية التي تجاوزها الزمن"[3]، غير أنّ التعريب ليس كله شرا ولا تشويها لنقل المصطلح إذا ما تمّ الالتزام بمنهجية علمية محدّدة وواضحة لا تنفصم عن اللغة

---

[1]– ينظر بسّام قطوس: إشكالية المصطلح النقدي المعاصر، السيميولوجيا نموذجا، ضمن كتاب: قضايا المصطلح، اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، 1988، ص324.

ينظر د.عبدالله هيف: المصطلح السردي تعريبا وترجمة في النقد العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مج28، ع1، سوريا،2006، ص40.

[2]– ينظر د.يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتوراه (مخطوطة)، جامعة وهران، 2004-2005، ص409، وقد طبعت الأطروحة في كتاب بالعنوان ذاته، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، 2009، وينظر له فقه المصطلح النقدي الجديد، مجلة علامات في النقد، ج5، م14، 2005، ص318.

[3]– د.عبد الرحمن الحاج صالح: الذخيرة اللغوية العربية، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع30، عمان، الأردن،1986، ص50.

وخصوصياتها البلاغية والنقدية والمعرفية والثقافية[1]، وهو ما قد يعني في الختام أن ترجمة المصطلح ونقله بالكيفية اللائقة التي تتقيد بالتمثيل الثقافي للغة المترجم إليها ومراعاة الأبعاد الدلالية والتداولية لهذا المصطلح ، بما يتلاءم واللغة المنقول إليها ذوقيا وحضاريا وثقافيا يحمي من الوقوع في الإشكالية التي لا تقتصر جانب ترجمة المصطحات فحسب، بل هي في أغلب الأحايين ذات صلة بفهمها والوعي بها أيضا[2]، وهو ما يستوجب بالضرورة الإذعان لسلطة المصطلح وهيمنته المعرفية حال استيعابه استيعابا واعيا وفق دلالة دقيقة وأمينة للمفهوم المنقول أو المعبّر عنه، يستطيع من خلالها الدارس أن يتحكّم في الحقل الذي يدارسه باعتبار أنّ" التحكّم في المصطلح هو في النهاية تحكّم في المعرفة المراد إيصالها والقدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة"[3].

إنّ أطراف هذه الإشكالية التي سيقت عن المصطلح العلمي بعامة والأدبي النقدي بخاصة وتداعيات ترجمته، كانت بمثابة المهاد الذي ينطبق بكل تجلياته على مصطلح العجائبي الذي لم يفلت هو الآخر من شرك الاضطراب والتعدد الملتبس واستسهال الترجمة والتعريب إلى حدّ الإفراط والانفلات من ضبط المصطلح الواحد الكفيل باحتواء حدود المفهوم والالتقاء بالنظير الذي يناسب فعلا المعنى المستهدف، فكان للمصطلح الأجنبي المنقول عنه(fantastique) زهاء عشرين مصطلحا، منها ما اقترب من التعبير عن دلالة المفهوم الأصلي ومنها ما جانب ذلك وعبّر عن مصطلحات أخرى تتواشج معه وتحفّ به، حسب نسبة الاستعمال والشيوع فيما بينها على نحو: العجائبي،

---

[1]– ينظر د.عبدالله هيف: المصطلح السردي تعريبا وترجمة في النقد العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مج28، ع1، سوريا،2006، ص40.

[2]– ينظر محمود منقذ الهاشمي: الهوية العربية واتجاهات النقد الجديد، مجلة علامات في النقد، مج14، ع55، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2005، ص334.

[3]– أحمد أبو حسن: المصطلح ونقد النقد، الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1991، ص290.

العجائبية، الفانتاستيك، الفانطاستيك، الخوارقي،الخوارقية، الخارق، الوهمي، الاستيهامي، الخرافة، الأدب الخرافي، العجيب، العجاب، العجيب الخلاب، الغريب، الغرائبي، الخيالي، الغرابة، الفانتازيا، المدهش، السحري ، المعقول، وكذا السحرية والخيال الخارق والخيال الحرّ لدى البعض[1]، وغيرها من المصطلحات والمرادفات التي اصطنعها الكثير من النقاد والباحثين والدارسين العرب في الاشتغال على دلالات المصطلح تنظيرا وتطبيقا، وهو ما سنفرد له فيما يأتي مبحثا خاصا نحاول من خلاله تبيان اختلافات وإسهامات هؤلاء في التعامل مع المصطلح ترجمة وتحديدا وفهما.

1- العجائبي/العجائبية/العجاب:

يبرز التداخل بين هذه المصطلحات في الاستعمال النقدي جليا لدى جمهور الباحثين لاسيّما في أثناء اصطناع مقابلات لمصطلحين أجنبيين يبدوان في الظاهر مصطلحا مشتركا يؤديان معنى واحدا ويسبحان في الفلك ذاته، بدافع المتاخمة المعجمية الواردة بينهما وهما"**fantastique**" و"**merveilleux**"، غير أنهما في باطنهما يثيران اختلافا دلاليا مؤسّسا يرتكز في جوهره على أركان معرفية وأدبية ووظيفية، وإن كان التسليم بدءا بأن مصطلح العجائبي الشائع استعمالا والذي يرادف غالبا مصطلح"fantastique" يبدو واضحا أن انتشاره والاتفاق حوله لايوازيه أي مصطلح آخر[2]، وهو ما يذهب إليه أحد الباحثين في تأكيده هذا المصطلح وترجيحه ، مفضلا إياه على مصطلحات عديدة سبق ذكرها مثل الفانطاستيك والوهم والعجيب والغريب والخارق، على الرغم من اعترافه بدرجة الإبهام التي تحيط باستعمال العديد من هذه المفاهيم وما يدخل في نطاقها، والتي توظف كمقابلات لـــ:merveilleux

[1] – ينظر د.نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ،ص21.

[2] – ينظر لؤي علي خليل: تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث (المصطلح والمفهوم)،ص101.

étrange، fantasy، fantastique،[1] وهو الرأي الذي يعضده باحث آخر في اعتباره مصطلح العجائبي الموضوعَ مكافئا لمصطلح الأجنبي (fantastique) بمثابة. "إطلاق عربي صميم يستوعب كل المعاني بكفاءة وخصب"[2]، مما يجعله يؤثره دون غيره في غياب وجود مقابل اصطلاحي دقيق له في نظره، مع إثباته أن العجائبي غير العجيب وكأنّ معنى "العجيب" "لّما يفي بالحاجة فجيء به جمعا"[3]، ولعلّ التأسيس الفعلي لتاريخ ولادة المصطلح والتعامل معه وترسيخه بشكل منهجي ينطلق من عنوان المؤلَّف المرجعي الذي يؤسّس نقديا لكتابة العجائبي حديثا "introduction à la littérature fantastique" لصاحبه الناقد الفرنسي "تزفيتان تودوروف **Tzvetan Todorov** 1939-...." الصادر عام 1970، والذي ترجمه إلى اللغة العربية الباحث المغربي"بوعلام الصديق" معنونا إياه بـــ "مدخل إلى الأدب العجائبي"[4]، ويمكننا في هذاالمقام أن نرصد تباعا ودون حصر وبصورة عامة أهم الذين آثروا الاطمئنان إلى استعمال مصطلح العجائبي أو العجائبية في كتاباتهم النقدية والأكاديمية تنظيرا وتطبيقا سواء جزئيا أو كليا ، عرضيا أو جوهريا-ومن غير لجوئهم أحيانا إلى وضع المقابل الأجنبي.بما أنهم يقصدون ذلك- مقابلا لـــ"fantastique" وليس لـــ"merveilleux" الذي سيأتي التنويه إليه لاحقا، من غير الاهتمام غالبا بذكر صفحات ورود المصطلح في الدراسات المصطفاة.

أ- العجائبي مرادفا لـــ (**fantastique**):

---

[1] - ينظرد.سعيد يقطين: ذخيرة العجائب العربية، سيف بن ذي يزن، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 1994،ص8-9.

[2] - د.عبد الملك مرتاض: العجائبية في رواية ليلة القدرللطاهر بنجلون،مجاة آفاق، ع ،اتحاد كتاب المغرب، الرباط،ص.

[3] - د.عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005،ص1(ينظر هامش المقدمة).

[4] - ينظر تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام(م.س).

1- الباحث السوري" **لؤي علي خليل**" ويستعمل حينا العجائبي وحينا آخر العجائبية[1].

2- الباحث والناقد"**شعيب حليفي**" ويستعمل تارة مصطلح"العجائبي" وتارة أخرى مصطلح" "الفانتاستيك" و"العجيب" بنوع من الالتباس[2].

3- الباحث والناقد" **سعيد يقطين**"[3].

4- الناقد "**كمال أبوديب**" الذي يستخدم أحيانا "العجائبي" وأحيانا أخرى" الخوارقي" وكذا "الغرائبي" و"الخارق"[4].

5- الباحثة والقاصة الأردنية" **سناء شعلان**"[5].

6- الباحث المصري" **سعيد أحمد محمود الوكيل**"[1].

1- ينظر لؤي علي خليل: تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث(المصطلح والمفهوم)...، وينظرله كتابه: عجائبية النثر،أدب المعراج والمناقب، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،2007، وينظر مقاله: تجنيس العجائبي، مجلة علامات في النقد، مج15،ج57، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2005، ص384، وينظر مقاله: المقدّس والخيال الروائي، مجلة جامعة دمشق،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مج24،ع2/1، سوريا، 2008،ص13، وينظر مقاله: العجائبي والمفاهيم الحافّة، مجلة البحرين الثقافية، ع38،مج11، البحرين، 2004،ص19، وينظر له: الكرامات في التراث العربي الإسلامي(النموذج الأندلسي)، مجلة التراث العربي،ع 97 ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005 ،ص174.

2- ينظر د.شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية (مرجع سابق)، وينظر مؤلفه: الرحلة في الأدب العربي: التجنّس،آليات الكتابة،خطاب المتخيّل(مرجع سابق)،وينظر كتابه: هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل(مرجع سابق)، ومقاله: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، مج16،ع3(مرجع سابق).

3- ينظرد.سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)،ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،2006، وينظر له ذخيرة العجائب العربية، سيف بن ذي يزن(مرجع سابق)،وينظر له: تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي،غزوة وادي السيسبان نموذجا ضمن كتاب نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب،جامعة محمد الخامس، الرباط،1994، وينظر له: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1997،ص200،161،وينظر قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء،1997،ص95- 108- 111- 222- 255- 256 ، وينظر له: السّرد العربي، مفاهيم وتجليات، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص267.

4- ينظر د.كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي ، ص 8، 9، 10، 11، 22،وينظر كذلك: المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي، من الخيال المعقلن إلى الخيال الجموح (مرجع سابق)، ص 210 وما بعدها.

5- ينظرد.سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن(مرجع سابق)،وينظر لها: روافد العجائبي والغرائبي في السرد القصصي الحديث على الرابط:www.dahsha.com

7- الناقد" **فاضل ثامر**"[2].

8- الباحث والناقد السوري" **محمد رياض وتار**"[3].

9- الباحثة البحرينية"**ضياء الكعبي**"[4].

10- الباحث والناقد التونسي" **محمد رجب الباردي**"،يميل إلى استعمال مصطلح"العجائبي" مع أنه لا يفرّق أحيانا بينه"العجائبي"وبين مصطلحات أخرى مثل "العجيب" و"الغرائبي" و"الغريب" وغيرها رغم حرصه على التمييز بينها،فضلا عن كونه يترجم مصطلح"merveilleux" بـــ"حكاية الخوارق" مما يزيد الأمر غموضا[5].

11- الباحث والناقد العراقي "**عبد الله إبراهيم**" ولكن بنوع من التحفّظ لاسيّما أنه يشير في أحد السياقات إلى اللفظين معا "العجائبي" و"الأسطوري"[6].

12- الباحث والناقد السوري" **إبراهيم محمود**" مع أنه يستخدم مصطلحي العجائبي والعجيب معا[7].

13- الروائي والناقد" **نبيل سليمان**"، وإن كان أحيانا يستخدم مصطلحا آخر يدل على ذلك مثـــــل"كتابة العجيب والغريب"، ويقـــــــــــرن أحيـــــانا بيـــــن

1- ينظرد. سعيد الوكيل: تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998،ص14 وما بعدها،وينظر له الجسد في الرواية العربية المعاصرة، ص10، 268، 272، 273، 275، 281، 311، 328 (وينظر خصوصا **الفصل الثالث**: **التمثيل الميثولوجي للجسد** "مدينة اللذة"لعزت القمحاوي نموذجا).

2- ينظر فاضل ثامر:المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ط1، دار المدى ، سوريا،2004.

3- ينظر د.محمد رياض وتار:توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002،ص16-58 -59-61.

4- ينظر د.ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل،ص34 وما بعدها.

5- ينظر د.محمد رجب الباردي:إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة(مرجع سابق)ص46، 144، 178، وينظر له في نظرية الرواية(مرجع سابق) ص182،وينظر له الرواية العربية والحداثة، ص187 وغيرها(مرجع سابق).

6- ينظر د.عبد الله إبراهيم: المتخيّل السّردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1990،ص20.

7- ينظر إبراهيم محمود: جغرافية الملذات، الجنس في الجنة،ط1، دار رياض نجيب الريس للكتب و النشر، بيروت، 1998،ص110 وما بعدها،ص185- 186.

"العجائبي"و"الغرائبي"[1].

14- الناقد الأردني، فلسطيني الأصل"**إبراهيم السعافين**"،على الرغم من أنه يقرن بين الحين والآخر بين"العجائبي" و"الغرائبي"[2].

15- الباحثان التونسيان:"**عبد الوهاب زغدان**"، و"**صابر الحبّاشة**" في عملين مستقلين[3].

16- الباحث المغربي"**شرف الدين ماجدولين**"[4].

17- الباحث البحريني" **نادر كاظم**" الذي يستعمل حينا "العجائبي" وحينا آخر يقرن بين العجائبي والغرائبي على أنهما واحد[5].

18- الباحثة" **آمنة الربيع**"[6]، وذلك في قولها" ونحن نستعمل هنا تعبير العجائبي، اللفظ العربي الواضح، لكونها كلمة شاملة تنطوي على الغريب والمحيّر والخارق، وذلك بدلا عن مصطلح شاع كثيرا في الآونة الأخيرة كالفانتازيا"6

1- ينظر نبيل سليمان: الكتابة والاستجابة،ص8 وما بعدها(مرجع سابق)، وينظر له مقاله: أبو براقش: الرواية والتراث السردي، مجلة الموقف الأدبي، ع321، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998،ص19.

2- ينظرد.إبراهيم السعافين: جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة فصول ، مج16، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997،ص106 وما بعدها.

3- ينظر عبد الوهاب زغدان: المكان في رسالة الغفران،أشكاله ووظائفه،دار صامد، تونس،1995،ص51،53، 70، 104، 110 ، وينظر صابر الحباشة: إنشائية الرواية،قراءات في لغة الخطاب الروائي، دار سنابل للنشر والتوزيع، سليانة،تونس، 2009،ص31وما بعدها.

4- ينظر شرف الدين ماجدولين: ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث،ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون/منشورات الاختلاف،بيروت-الجزائر، 2007،ص5 وغيرها، وينظر له بيان شهرزاد، التشكّلات النوعية لصور الليالي،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2005،ص8 ،65، 68، 100.

5- ينظرد.نادر كاظم: تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004،ص353 وما بعدها وص369.

6- ينظر آمنة الربيع: البنية السردية للقصة القصيرة في سلطنة عمان(1980- 2000)،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2005،ص88- 89.

19- الباحث والناقد التونسي"**محمد لطفي اليوسفي**"،وإن كان يجمع بين "العجائبي"و"الغرائبي"[1].

20- الباحث والناقد العراقي" **محمد صابر عبيد**"[2].

21- الباحث" **الرشيد بوشعير**" من الإمارات العربية ، مع أنه يشير إلى أن العجائبي سمة من سمات أدب الواقعية السحرية[3].

22- الباحث " **علي غريب محمد الشناوي**"، مع أنه يستعمل مصطلحا خاصا مثيرا بعض الشيء حين يجعل من العجائبي موصوفا فيقول" العجائبي العجيب"[4].

23- الباحث والناقد العراقي" **محسن جاسم الموسوي**"[5].

24- الباحث" **محمد سالم محمد الأمين الطلبة**" من موريتانيا، مستعملا على امتداد دراسته مصطلح العجائبي مقابلا لـ"fantastique" كما يقرّ في بعض المواضع لاسيما حين مقاربته لرواية"مدينة الرياح" لموسى ولد أبنو[6].

25- الباحثة والصحفية والمبدعة القطرية "**نورة آل سعد**"[7].

2

---

[1]- ينظر محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005،ص208.

[2]- ينظر د.محمد صابر عبيد: سحر النص، من أجنحة الشعر إلى أفق السرد، قراءات في المدوّنة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008،ص148

[3]- ينظر الرشيد بوشعير: مساءلة النص الروائي في أعمال عبد الرحمن منيف، دراسة في الرؤى والأشكال والعتبات والأنماط والصور، وزارة الثقافة، سوريا، 2009،ص140، 153.

[4]- ينظر علي الغريب محمد الشناوي: من المنهج الطقوسي إلى التناص، دراسة نقدية تحليلية في الأدب الأندلسي،ط1، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان،2004،ص

[5]- ينظر محسن جاسم الموسوي: ثارات شهرزاد: فن السّرد العربي الحديث، دار الآداب، بيروت،1993،ص20 وما بعدها.

[6]- ينظر محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، مؤسسة الانتشار العربي،لبنان،2008.ص221، 246، 260 وغيرها.

[7]- ينظرنورة آل سعد:الشمس في إثري، مقالات في الشعر والنقد،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، ص262.

26- الباحث والناقد المغربي"**عبد الحميد عقار**"[1].

27- الباحثة الجزائرية "**الخامسة علاوي**" وإن كانت تستعمل نادرا ولو في سياق وحيد مصطلح"الفانتاستيك" مقابلا لـــ"fantastique" في مثل مقالها" تمظهر العجائبي في النصوص السردية التراثية"[2].

28- الباحث والروائي "**واسيني الأعرج**"[3].

29- الباحث الجزائري"**حسين علام**"[4].

30- الباحث" **يوسف شكير**"[5].

31- الباحثة السعودية " **نورة بنت إبراهيم العنزي**"[6].

32- الباحث المغربي" **جميل حمداوي**"، مع أنه يستعمل مصطلحي العجائبي والفانتاستيك أو الفانطاستيك بمعنى واحد أحيانا[7].

1- ينظر.عبد الحميد عقار: الشكل والدلالة، قراءات في الرواية المغربية، نادي الكتاب بكلية الآداب، الرباط، 2001،ص 13 وما بعدها.

2- ينظر الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، رحلة ابن فضلان نموذجا، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2006(والمرجع في الأصل رسالة ماجستير مطبوعة)، وينظر لها مقالها: الإرهاصات العجائبية في التراث السردي العربي القديم وإشكالية التلقي، مجلة الراوي، ع18،النادي الأدبي الثقافي،جدّة، 2008،ص91، وينظر لها تمظهر العجائبي في النصوص السردية التراثية، مجلة الموقف الأدبي، ع438، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص95 ، وينظر لها أطروحتها المخطوطة الموسومة ب: العجائبية في الرواية الجزائرية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009

3- ينظر واسيني الأعرج: أحلام بقرة: العجائبية/التأويل/ التناص، مجلة آفاق، ع1،ص54، (مرجع سابق)

4- ينظر حسين علام: العجائبي في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون، دراسة في المفهوم والتجربة، رسالة ماجستير مخطوطة، وهران،2002، وينظر له: عجائبية الجسد ودلالاتها في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون، مجلة الموقف الأدبي،ع447-448،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2008،ص 33 ومابعدها

5- ينظرد. يوسف شكير: شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط، مجلة عالم الفكر، مج30، ع2، الكويت،2001،ص255.

6- ينظر نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود ، السعودية، 2007(ينظر ملخص عن الرسالة على الرابط:www.ksu.edu.sa

7-ينظر جميل حمداوي: الرواية العربية الفانطاستيكية، على الرابط: www.adabwafan.com أو على: www.merbad.net، وينظر له: التخييل العجائبي والأسطوري في رواية الجرذان ليحي بزغود، على الرابط :www.elfawanis.com

33- الباحث" **فيصل غازي النعيمي**"[1].

34- الباحث والناقد التونسي"**فوزي الزمرلي**"[2].

35- الباحث والمبدع الجزائري "**أحمد منّور**"[3].

ب- العجائبي مرادفا لــ(merveilleux):

يلجأ الكثير من الباحثين والنقاد في ظل سيطرة الاضطراب الاصطلاحي والتضارب في الاجتهاد إلى ترجمة العجائبي والتعامل معه على أنه مصطلح"**merveilleux**" الفرنسي و"**marvelous**" الإنجليزي، والذي يعني لدى فريق آخر مفهوم"العجيب"، ولعلّ هذا مبعثه الأساس التباس دلالات المصطلحات وتقاربها في أداء الغايات والمقاصد أثناء توظيفها وتفسيرها، بخاصة وأنّ التعامل مع المصطلح ومفهومه حين الترجمة يقتضي إدراكا ووعيا تامين بأصول المصطلح تاريخا ومعجما،وهو ما أشار إليه ضمنيا أحد الباحثين في عدّه مصطلح العجائبي أو العجائبية من اللغة الجديدة و"هو ما يمكن أن يكون ترجمة لمصطلح"merveilleux" الفرنسي"[4]، فضلا عن باحثين آخرين نذكر بعضهم ممن وظّفوا مصطلح العجائبي للدلالة على مصطلح"merveilleux" الذي ينصرف في الحقيقة إلى دلالات "العجيب" كما سنوضح لاحقا.

1- الباحث"شعيب حليفي"[5].

---

[1]- ينظر فيصل غازي النعيمي: العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، مجلة جامعة تكريت الإنسانية، ع2-3،كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، العراق، 2007 على الرابط:art.tikrituniversity.edu.iq أو على الرابط:www.amaraltaleb.com

[2]- ينظر فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مركز النشر الجامعي، جامعة منوبة، تونس، 2002، ص60- 70- 117- 119- 120- 127- 130- 136.

[3]- ينظر تزفيتان تودوروف: تعريف الأدب العجائبي، ترجمة: أحمد منّور، مجلة المساءلة(مجلة يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين)، ع4-5، الجزائر،1993، ص 98 وما بعدها.

[4]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص1(ينظر المقدمة).

[5]- ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص33، 50، 55.

2- الباحث والمترجم"**هاشم صالح**"،مع الإشارة إلى أنه يلجأ في مواضع معينة إلى ترجمة"merveilleux" بالعجيب المدهش والساحر الخلاب،مبرّرا ذلك بأنّ الترجمة العربية التي انتخبها لكلمة"merveilleux" مستخدما أحيانا تعبير "العجيب المدهش" وأحيانا أخرى قليلة يردف إياها بتعبير"السّاحر الخلاب" كأنه يروم توضيحَ المفهوم أكثر ليس إلا،غير أننّا نلفيه غير ملتزم أحيانا بهذه الترجمة فيوظف مصطلحات أخرى بديلة،تضفي نوعا من الالتباس أكثر مما تضيىء مثل"الغريب المدهش"و"الغريب الساحر"و"الرائع الخلاب"و"العجيب الخلاب"و"الخارق للعادة"[1].

3- الباحث و الناقد التونسي" **حمادي الزنكري**"[2].

4- الباحث والناقد المغربي" **سعيد علوش**" والذي لايستقر تماما على مصطلح واحد حين يلمح في معجمه إلى مصطلح العجائبي تارة بمعنى العجيب وتارة أخرى بمعنى الغريب وتارة ثالثة بمعنى الفانتاستيك[3].

5- الباحثة المغربية"**نعيمة بنعبدالعالي**"[4].

6- الباحث "**المصطفى الشاذلي**"[5].

7- الباحث" **عبد السلام شرماط**" من ليبيا في مقاله "الكتابة العجائبية"[6].

1- ينظر محمد أركون: الفكر الإسلامي، قراءة علمية، تر: هاشم صالح، ط2، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي،بيروت، 1996، ص206،205،190،188،187 ،210.

2- ينظر حمادي الزنكري: العجيب والغريب في التراث المعجمي، الدلالات والأبعاد، مجلة حوليات الجامعة التونسية(منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية)،ع33، تونس، 1992،ص157 وما بعدها.

3- ينظر سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني/سوشبريس، بيروت-الدار البيضاء، 1985، ص146.

4-ينظر نعيمة بنعبدالعالي: واقع عجيب غريب، مجلة فكر ونقد،ع2، المغرب،1997على الرابط:www.abedjabri.net،وينظر لها الأدب والفانتاستيك(وهو ترجمة لجزء من كتاب تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، على الرابط:www.arabicstory.net.

5- ينظر المصطفى الشاذلي: إشكالية تلقي العجائبي، مجلة آفاق، ع55، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب،1994، ص63.

6- ينظر عبد السلام أبو زكري شرماط: الكتابة العجائبية،مجلة فضاءات، ع5،ليبيا،على الرابط: www.fdaat.com،تاريخ الاطلاع:13- 10- 2006

8- الباحث المغربي" **عبد الحق منصف**"[1].

9- الباحث والناقد " **حمادي المسعودي**" وقد قرن في دراسته بين العجيب والعجائبي[2].

10- الناقد والمترجم المغربي"**إبراهيم الخطيب**"،والذي يـرى في ترجمـــته أنّ مصطلح"fantastique" يقابل " العجيب" أي"merveilleux"[3].

يبدو أن مصطلح العجائبي أو العجائبية(بإضافة ياء النسبة أو ياء العلمية وتاء) ، قد أخذ حظه الوافر في الاستعمال والاستشراء والتبني والترجمة لدى كوكبة غير محدودة من الباحثين والدارسين سواء حين يكون ترجمة للمصطلح الأجنبي"fantastique" أو للمصطلح المجاور"merveilleux"، غير أن ما يلفت النظر حقا و يثبت مترع الابتداع والابتكار في توليد المصطلحات وجعلها مقابلات للمصطلحات الأجنبية، هو ما ذهب إليه الباحث والناقد التونسي "**الطاهر المناعي**" في اصطناع مصطلح "**العُجاب**" مرادفا لــ"fantastique" بدل "العجائبي" مستندا في ذلك إلى بعض الآيات القرآنية الكريمة كما في قوله تعالى"**أَجَعَلَ الآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ**"[4]، والعجاب في رأيه واعتمادا على التراث المعجمي هو ما فاق الحدّ أي حدّ التصوّر والتخييل[5]، فكانت تكأته الأولى في تسويغ هذا المصطلح دون غيره هو المادة القاموسية التراثية التي أجمعت أو كادت حول دلالة المبالغة ومجاوزة الحدّ للفظة "العجاب" التي ذكرت في الشروح اللغوية إلى جانب لفظتي العجيب والعجب،كما في قول العلامة"الخليل بن أحمد

1- ينظر عبد الحق منصف:لغز الحكاية الصوفية، مجلة مواسم(فصلية للثقافة والإبداع)،ع3/2،المطابع المغربية، طنجة،المغرب،1995، ص17.

2- ينظر حمادي المسعودي: العجيب في النصوص الدينية، مجلة العرب والفكر العالمي،ع14/13، بيروت،1991، ص87.

3- ينظر تأليف جماعي: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982، ص199- 200 .

4- سورة ص، الآية 5

5- ينظر الطاهر المناعي: العجيب والعجاب والوظيفة السردية، مجلة المسار، ع34-35، اتحاد الكتاب التونسيين، 1998، ص147.

الفراهيدي"(ت175هـ) "وأمّا العجاب فالذي جاوز حدّ العجب مثل الطويل والطوال"[1]، أو في قول سواه بالتنويه إليه وإلى تعريفه للمفردتين " يزعم الخليل أن بين العجيب والعجاب فرقا، فأما العجيب والعجب مثله(فالأمر يُتعجب منه) وأما العُجاب فالذي يجاوز حد العجيب"[2]، وفي قول آخر في سياق تفسير الآية السابقة الذكر" إن هذا لشيء عجاب أي عجيب"[3]، أو كقول "الزمخشري" (ت528هـ) عن الشيء العجاب" أي بليغ العجب، وقرئ العجّاب بالتّشديد"[4]، ولعلّ أحد الدارسين المعاصرين لا يبتعد كثيرا عن صاحب مصطلح "العجاب" حين رأى هو الآخر أنّ كلاًّ من العجب والعجيب والعجاب" هو النظر إلى شيء جار على وجه غير معتاد خفيت أسبابه وغمضت حالاته لمجاوزة المألوف"[5]، ولكن ما يحسب على مُصطنِع مصطلح "العجاب" رغم ما استند واطمأنّ إليه، هو ذلك التأرجح الذي وقع فيه بين مصطلحي العجاب والعجيب فيجعلهما كما اختلط الأمر على غيره، وجهين لما يسمّى بالفانتاستيك، بعد أن كان مصطلح "الفانتاستيك" لديه مضارعا إلى حدٍّ ما لمصطلح "العجاب" قي قوله" يبقى الفانتاستيك بوجهيه العجيب والعجاب من التقنيات والرؤى القادرة على تعميق تجربة الإنسان في صراعه اليومي مع محيطه"[6].

---

1 – الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج1، ط1، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1988، ص235.

2 – ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، ج4، حققه علي شيري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص243- 244.

3 – جلال الدين السيوطي وجلال الدين الرومي: تفسير الجلالين، ط7، دار ابن كثير ، بيروت، 1993، ص453.

4 – الزمخشري، محمود بن عمر: الكشاف عن حقائق غوامض التزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج3،ط1، مطبعة مصطفى محمد صاحب، المكتبة التجارية، مصر، ص317.

5 – د. عبد الفتاح الشادلي: العجيب السحري في المسرح المغربي(م.س)، ص9.

6 – الطاهر المناعي: العجيب والعجاب والوظيفة السردية، ص153.

2- العجيب:

يعدّ مصطلح" العجيب" من المصطلحات البارزة في الدراسات العجائبية،ويرتبط بموضوعة العجائبي ارتباطا وثيقا، من حيث تداخل الدلالات والتباس الترجمات، وقد ألمعنا إلى ذلك خلال عرضنا لاختلاف بعض الدارسين في ترجمة ونقل مصطلح"fantastique" على أنه العجائبي طورا والعجيب طورا آخر، فضلا عن أنه يتقاطع في تلك الخصيصة مع المصطلح النظير"**merveilleux**"،غير أنّ ورود مصطلح "العجيب" عادة مقترنا بصنوه"الغريب" يدعو إلى اعتباره مفهوما مستقلا له خصوصياته وقسماته التي تدلّ عليه وتجعله إلى حدّ ما في مأمن من الاختلاط بغيره، لا سيّما أنّ كلاّ من العجيب والغريب مفهومان أساسيان يجاوران مفهوم العجائبي ويتراكبان معه[1]، أو يرِدان متواليين في عنوان واحد لدى المعاصرين بصيغة" كتابة العجيب والغريب" وبصيغة" أدب العجائب والغرائب" أو" أخبار العجائب والغرائب"[2]، أو بصيغة أخرى لدى القدامى كما سيأتي لاحقا، وإن كان انطلاق الكلمتين من أرضية دلالية واحدة قاسمها المشترك هو الشذوذ عن المألوف والغموض[3]، وقد أشار أحد الباحثين مبدئيا على مستوى دلالي إلى ذلك الفرق بينهما في قوله" يمثّل"العجيب" الدرجة القصوى من اللامألوف الذي يقع خارج الطبيعة، ولذلك يمكن عدّه واقعا في النهاية، فلاشيء بعده، خلافا لــ(الغريب) الذي تنفتح جهته الأخرى على الأدب بمعناه الواسع، إذ يمكن عدّ(الغريب) درجة أولى نحو المألوف، ولذلك فإنّ المألوف كله يقع في الجهة المفتوحة"[4]، ونلفي في السّياق ذاته باحثا آخر يذهب مذهبا خاصا في تعليل ارتباط العجيب بالغريب

1- ينظر تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص67

2- ينظر نبيل سليمان: أبوبراقش، الرواية والتراث السردي، ص19، وينظر د.محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص145، وينظر محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، ص634.

3- ينظر سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي(مرجع سابق)،ص15.

4- د.لؤي علي خليل: تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث(مرجع سابق)، ص158- 159.

وتعالقهما المتين، إذ يحضر أحدهما لحظة ذكر الآخر، بحيث يجدهما يجتمعان في خاصية واحدة مشتركة وهي "صفة الخرق"، وصلتها بإثارة القارئ في قوله".. العجيب أمر خارق والغريب أمر خارق أيضا، ولعل مسوّغ صفة الخرق تكمن في أن العجيب يصدر أثرا في المتلقي بالحكم ذاته..فالظاهر أن صفة الخرق هي الجامع بينهما"[1]، بمعنى أن العلاقة الموجودة بينهما قد يكون باعثها ما يصنع فعله الخرقُ في نفس المتلقي الذي يصدر ردّ فعل أو موقف ما تجاه كل حدث غير مألوف فيه الكثير من التعجب والغرابة، بل إن تأثير الغرابة في المتلقي يتزايد بقدر تعاظم درجة الغرابة وذلك ما يعتقده البعض في قوله "عندما نتحدث عن العجيب نتحدث ضمنيا عن الغريب، ونعتبر موقف التعجب ناتجا عن غرابة ما أو حادثة غير مألوفة، فالعلاقة بين الغريب والعجيب علاقة سبب بنتيجة إذ الغريب مهما يكن شكله حسيا أو معنويا، هو الباعث على ردّ فعل، وبقدر ما تتعاظم الغرابة يقوى التأثير ويتضاعف ردّ الفعل"[2]، وكأن ما يجمع بينهما أيضا هو الخروج على قوانين الواقع المألوف غير أنّ الحدّ الذي يمكن أن يفصل بينهما من وجه آخر هو ما حدّده أحد أبرز الذين أسسوا لمفاهيم الأدب العجائبي وهو الناقد" تزفيتان تودوروف" الذي وضع شروطا معينة في التمييز بين كلّ المفاهيم المتقاربة في الحقل العجائبي، مرتكزا على عنصر القارئ في تحديد ذلك من منطلق أنه إذا" قرّر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة قلنا: إن الأثر ينتمي إلى جنس الغريب، والعكس إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون مفسّرة من خلالها دخلنا عندئذ في جنس العجيب"[3]، فاقترانهما معا(العجيب والغريب) على هذا الأساس رغم تمايزهما، يشكّل عادة في رأي"شعيب حليفي" شكلين للانفعال الذي يولّده موقف

---

[1]– عبد الحي العباس: بناء المصطلح(العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، ط1، المطبعة والوراقة الوطنية ، مراكش، المغرب، 2007، ص64.

[2]– الطاهر المناعي: العجيب والعجاب والوظيفة السردية، ص 134.

[3]– تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص65.

أو مشهد ما[1]، وانعكاس ذلك على ذات المتلقي ومدى حكمه على درجة الغرابة أو العجب في الاقتراب من قوانين الواقع أو مفارقتها تماما، ولعلّ درجة التأثير المسجّلة في وقوع الحدث غير المألوف هي التي تحدد طبيعة المسافة الموجودة بين الغريب والعجيب، وكلما تعاظم مستوى الغرابة ازداد بالصورة العجب وتحقق العجيب كما يذهب إلى ذلك أحد أعلام الأدب العرب القدامى في قوله" إن الشيء في غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"[2]، مما يوحي بأنهما يقترنان في عناصر جوهرية مثل التخييل والابتداع واللامألوف والانفعال، ولكنهما يفترقان في درجة الاختراق وتجاوز الطبيعي والانخراط في عالم مختلف تماما، ولهذا فالعجيب يقتضي من المقبل عليه أن يكون غارقا في عالم تختلف قوانينه إطلاقا عن قوانين عالمه[3]، ولكن من غير شعور بالتصادم معه، لانّ المتلقي الذي يعانق هذا العالم الجديد يطمئن مبدئيا إلى منطقه وسلطانه فيترك آنئذ" عالمه الواقعي وينتقل بالفكر إلى عالم آخر، مسلّما بقوانينه ومنطقه"[4]، وبذلك يُطرح العجيب كطرف تقع فيه الأحداث في درجة قصوى من جموح التخييل إلى حدّ الاستحالة على الرغم من قبولها لدى متلقّيها كونها خارج المألوف ولا تفسّر إلا تفسيرا فوق طبيعي ولها عالمها الخاص أيضا[5].

إنّ العلاقة القائمة بين الطرفين المتجاذبين(الغريب والعجيب) ومن ثمّ تحديد كل منهما، وبينهما وبين العجائبي الذي سنقف على ماهيته وخصائصه فيما سيأتي، قد بَسَط

---

[1]- ينظر شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة، خطاب التخييل، ص291.

[2]- الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون،ط2، مؤسسة الخانجي ، مصر،دت، ص 89- 90.

[3]- ينظر تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص207.

[4]- د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي- انكليزي- فرنسي،ط1، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، بيروت، 2002، ص 87.

[5]- ينظر لؤي علي خليل: تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث، ص157- 158.

لها تأسيسا اصطلاحيا وبشكل منهجي دقيق وفي زمن متقدم على"تودوروف" ، أحدُ العلماء العرب القدامى وهو الشيخ القزويني(زكريا بن محمود ت682هـ) في كتابه الشهير"عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" إلى الحدّ الذي اعتقد فيه البعض أن النظرية"التودوروفية" في العجائبي لا تخرج عن الدائرة القزوينية اللهم إلاّ في إضافة بعض الأبعاد الدلالية التي لم يعتن بها القزويني كثيرا[1]، ولهذا فقد عُدّ كتابُه لدى أحد الباحثين مرجعا مركزيا ينبغي اعتماده في رسم بعض معالم التأسيس لمفهومي العجيب والغريب وما يتعلق بهما[2]، ففي معرض حديثه- القزويني- عن دلالات وحدود العجيب(العجب)، يعرفه بقوله" قالوا العجب: الحيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[3].

يرتبط العجيب في تعريف"القزويني" بعنصر الحيرة، وهي اللحظة الخاصة التي يعيشها متلقي أي موقف فيه نوع من غياب التعليل وحدوث كيفية التأثير، مما يولّد الاندهاش والانبهار والعجز عن فهم ما يقع[4]، والحيرة هنا لا تختلف كثيرا عن مفهوم التردد لدى"تودوروف" في تقبّل الحدث وتفسيره إذ"التردّد هو الذي يمدّ العجائبي بالحياة"[5]، وهو الذي يرغم المتلقي على الاختيار بين التفسير الطبيعي وآخر غير الطبيعي، الطبيعي، وحينئذ يسهم في خلق الفعل العجائبي الذي يحدد عنده بأنه" التردد الذي يحسّ به كائن لا يعرف قوانين الطبيعة فيما يواجه حدثا غير طبيعي حسب الظاهر"[6]، وكأنّ

1- ينظر جاسم الموسوي: مخابئ الخيال المنذهل، عجائبي ألف ليلة وليلة ضمن كتاب: في المتخيل العربي، إعداد مجموعة من الباحثين، منشورات المهرجان الدولي للزيتونة، تونس،1995،ص8.

2- ينظر عبد الحي العباس: بناء المصطلح(العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك) ،ص33.

3- القزويني، زكريا بن محمد بن محمود: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ط1، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 2000، ص10.

4- ينظر حمادي المسعودي: العجيب في النصوص الدينية(م.س)، ص90.

5- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي،ص48.

6- المرجع نفسه:ص44.

التردد بين تفسير الأحداث ضمن نظام المألوف واللامألوف هو دليل واضح على أن ثمة حيرة تصيب صاحبها في الفصل بين الواقعي والمتخيّل[1]، وأما تعريف "الغريب" لدى"القزويني" فهو" أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة"[2]، حيث يصل الغريب بالعجب في قلة الوقوع ومخالفة الاعتياد والألفة، مطابقا في ذلك ما ذهب إليه بعض المعاصرين في قولهم" الغريب هو العجيب وغير المألوف، والغريب في الكلام البعيد الفهم، وغرب الكلام غرابة أي غمض وخفي، وغرب الشيء كان غير مألوف"[3]، وهو ما قد يوحي بأن هناك علاقة ما ولو ضمنية بين العجيب والغريب، قاسمهما المشترك هو الاستنكار وغياب الألفة والنظير كما ورد لدى بعض علماء اللغة قديما في تعريف العَجَب على أنه" إنكار مايرِدُ عليك لقلة اعتياده،وجمع العَجب أعجاب...وقد عجِب منه عجبا وتعجّب واستعجب...وأمر عجب وعجيب وعُجاب وعُجّاب وعجَب عاجب وعجّاب"[4]، أو على أنّه "النظر إلى شيء غير مألوف ولامعتاد"[5]، وكذا هو أيضا ما " خرج عن العادة مثله"[6]، والغريب هو الآخر يتقاطع مع مع صنوه في أكثر من خاصية تتصدّرها الغرابة واللامألوف، إذ الغريب هو" العجيب غير المأنوس ولا المألوف"[7]، وهو"كل شيء فيما بين جنسه عديم النظير"[8]، وهو ما يجعل

1– ينظر لؤي علي خليل: تجنيس العجائبي ، مجلة علامات، مج15، ج57، ص390.

2– القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات،ص 15.

3– نبيل سليمان: الكتابة والاستجابة، ص8.

4– ابن سيدة، علي بن إسماعيل: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة ، تحقيق د.عبد الحميد هنداوي،ج1، ط1،منشورات علي بيضون دار الكتب العلمية، بيروت،2000، ص238- 239، وينظر السياق مثله لدى ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، مج1، دار صادر، بيروت،1998، ص580، وينظر المعجم الوسيط(إصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة)،ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004،ص584.

5– ابن منظور: لسان العرب، مج4، ص260.

6– الجرجاني، علي بن محمد الشريف: كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1985، ص153.

7– جبران مسعود: معجم الرائد، معجم لغوي عصري،ج2،دار العلم للملايين،بيروت،ص1076.

8– الكفوي، أبو البقاء أيوب الحسن: الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة مؤسسة الرسالة، بيروت، 1992، ص663.

كلاًّ من العجيب والغريب يتداخلان ولو جزئيا على الرغم من اعتبارهما نمطين مختلفين سواء لدى القدامى كالقزويني حين أوردهما منفصلين أو لدى المعاصرين كتودوروف حين جعل للحكي العجائبي ثلاثة أطراف ومنح لكل منها مفهومه الدال عليه(العجيب، العجائبي، الغريب)، بل إن العجيب في مقابل الغريب لدى تودوروف يتسع ويتمدّد ويتعدّد ومن ثمّ قد يتعقّد ، فيغدو أنماطا مختلفة بدل نمط واحد، مثل التي ذكرها وقام بتصنيفها ، فحدّدها في أربعة أشكال تمثلت في الآتي[1]:

أ- العجيب المبالغ فيه(le merveilleux hyperbolique)

ب- العجيب الغرائبي أو الغريب جدا(le merveilleux exotique)

ج- العجيب الأداتي أو الوسائلي(le merveilleux instrumental)

د- العجيب العلمي أو الخيال العلمي(le merveilleux scientifique, la science fiction).

ونلفي باحثا آخر من المعاصرين يسمي أصنافا أخرى تبدو مثيرة وذات طابع فيه نفحات من الغيب ونفثات من السحر مثل (العجيب اللاهوتي) والذي يتعلق في رأيه بمعجزات الأنبياء ورؤى القدّيسين وكرامات الأولياء والعارفين، و(العجيب الشيطاني) الذي يرتبط بقوى فوق بشرية يتحكم فيها الجن والشياطين، ثم(العجيب السحر-التنجيمي) وهو الذي يتداخل فيه العلمي بشؤون الخرافات والشعوذة[2]، غير أن هذا لايمنع في شكل من الأشكال أن يقع احتواء الواحد الآخر، أي أن يتضمن كلّ عجيب غرائبية ما وكل غريب يحتضن عجائبية معينة كما تصوّر أحد الباحثين[3]، شريطة ألاّ

---

[1]-voir Tzvetan Todorov : Introduction à la littérature fantastique,Ed.du Seuil, Paris, 1970, p60-62.

[2]- ينظر د.عبد الفتاح الشادلي: العجيب السحري في المسرح المغربي(مرجع سابق)، ص10.

[3]- ينظر شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، التجنس،آليات الكتابة، خطاب التخييل،ص292.

ينعكس هذا الأثر على ترجمة مصطلح"العجائبي" من مصدره الأجنبي(fantastique)، فيختلط الشأن حينئذ على القارئ ويلبس بعضُ المفاهيم بعضا.

3- الغريب/الغرائبي:

لقد استعملتْ ولو نسبيا مصطلحات "الغرابة"و"الغريب" و"الغرائبي" و"الغرائبية"(نسبة إلى جمع الغريب والغريبة: الغرائب)، مقابلا من المقابلات الأخرى لمفردة(fantastique) الأصلية، وهو ما خلق لبسا واضحا في دلالات المفاهيم وحدودها في إطار الدراسات التي تنشغل بموضوع" "العجائبي" ومقولاته، مع العلم أن"الغريب" أو"الغرائبي" يناظرهما في اللغة الأجنبية(فرنسية وإنجليزية) مصطلحات تدل عليهما أكثر من غيرها مثل(**étrange, éxotique « isme , strange, uncanny…**)، وإننا نلفي في هذا السّياق ثلة من الباحثين والدارسين من ترجم مصطلح"fantastique" بل وفهمه على أنه "الغرائبي" أو"الغرائبية" أو ما دخل في جنس لفظهما أحيانا ، ويجدر بنا كما فعلنا سابقا أن نذكر أشهر هؤلاء كيما تتضح صورة الإشكالية الجوهرية التي يتخبّط فيها الباحث العربي في مجال الدراسات الإنسانية وعلاقتها بضبط المصطلح والمفاهيم:

1- الباحث والناقد والمترجم السوري"**منذر عياشي**" وترجمته لكتاب"تزفيتان تودوروف" الموسوم بـــ"مفهوم الأدب" حين أشار فيه إلى كتابه الآخر ودعاه بـــ"مدخل إلى الأدب الغرائبي"[1] وهو يروم هنا"مدخل إلى الأدب العجائبي".

2- الناقد "**سامي سويدان**" ويستعمل مفردة"الغرائبي" في سياق حديثه عن النص الخرافي ودلالاته، والذي ركّز فيه على بعض قصص كليلة ودمنة[2]

[1]- ينظر تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، دار الذاكرة، حمص، 1990، ص13.

[2]- ينظر سامي سويدان: دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، 1991، ص361- 362.

3- الباحث والناقد والمفكر السوري" **ياسين بوعلي**"[1] .

4- الناقد" **فاضل ثامر**"، وإن لوحظ عليه الخلط بين مصطلحات ثلاثة وهي الاستيهامي والفانتازي والغرائبي[2].

5- الباحث المغربي" **عبد الله أحمد بن عتو**" وذلك حين أشار إلى تعريف"تودوروف" لـــ"fantastique" محدّدا إياه على أنه"الغرائبي"،مع أنه ترجمه أيضا في الموضع ذاته بــ(الفانتاستيكي)خلال تلميحه إلى تعريف آخر للناقدة"إيرين بسيير"[3].

6- الروائي والناقد"**نبيل سليمان**"، وقد أشرنا سابقا إلى أنه ينتقل بين مجموعة مصطلحات في آن واحد، مستخدما تارة"العجائبي و"العجيب"وتارة"الغرائبي" و"الغريب"و"الغرابة" بمعنى واحد[4].

7- الناقد"**إبراهيم السعافين**" مع الإلماح إلى أنه راوح بين المصطلحين"العجائبي" و"الغرائبي"، بل يوحّد بينهما أحيانا وقد ذُكر ذلك في موضع سابق[5].

8-الباحث والناقد"**محسن جاسم الموسوي**"،ويستعمل في ترجـــمة مصطلـــــــــح "fantastique" مرّة"الخارق" ومرة أخرى" الغريب" و"المدهش"[6].

9- الباحثة" **عليمة قادري**" التي تجمـــــع بين مصطلـــحي" الغرائبية والعجائبي"

---

[1]- ينظر بوعلي ياسين: حكايات شهرزاد، الوقائعية والغرائبية والوظيفة الاجتماعية، مجلة دراسات عربية، ع5، بيروت، 1981، ص65.

[2]- ينظر فاضل ثامر: جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن، ضمن مؤلف جماعي: القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، وزارة الثقافة وأزمنة للنشر والتوزيع، الأردن،1994،، ص108- 109.

[3]- ينظر عبد الله أحمد بن عتو: مشكل المنهج في قراءة بعض الكتابات المنقبية بالمغرب، مجلة عالم الفكر، مج25، ع2، الكويت، 1996، ص245(ينظر هامش المقال).

[4]- ينظر نبيل سليمان: أبوبراقش، الرواية والتراث السردي، مجلة الموقف الأدبي،ص16- 20.

[5]- ينظر إبراهيم السعافين: جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة، ص106- 110.

[6]- ينظر محسن جاسم الموسوي: الخارق في ألف ليلة وليلة، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع38، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، 1986، ص28

في آن واحد[1].

10- الباحث" **علي محمد عودة**" ونلفيه لايفرّق في مقاله بين العجيب والعجائبي والغرائبي واضعا ذلك مقابلا للمصطلح الإنجليزي**fancy**[2].

11- الباحث"**المصطفى الشاذلي**" حين ترجم مصطلح العجائبي مقابلا لـــ"merveilleux"ومصطلح الغرائبي مقابلالـــ"fantastique"[3].

12- الباحث الجزائري"**عبد الوهاب شعلان**" الذي ذهب إلى ترجمة عبارة"fantastique littérature"بــــ"الأدب الغرائبي"[4].

13- الباحثة الجزائرية" **فيدوح ياسمين**" التي فضّلت ترجمة عبارة" littéraure fantastique" بــــ" السرد الغرائبي"، مع ضرورة الإلماع إلى أنها أوردت أكثر من مصطلح واحد في السياق ذاته مقابلا للمصطلح المترجم، حيث تستعمل دونما تدقيق تارة" الإدهاشي" وتارة" فنّ اللامألوف" وتارة أخرى" الخوارقي"[5].

ولعلّ الخلط الواضح في ترجمة مصطلح"fantastique" ونقله إلى مقابل عربي مثل"الغريب"و"الغرائبي" و"الغرائبية"، هو وليد بعض المعاني المشتركة بين"العجائبي" ومادة"غرب" و"غرابة" التي تتنافى مع"الألفة"، وقد أشار إلى ذلك الناقد" عبد الفتاح كيليطو" حين قال "الشيء الغريب هوما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة، ويسترعي

---

[1] – ينظر عليمة قادري: نظام الرحلة ودلالاتها، السندباد البحري عيّنة، وزارة الثقافة، دمشق، 2006، ص44.

[2] – ينظر د.علي محمد عودة: تجليات الغرائبية في روايتي"عو"و"العين المعتمة"، مجلة الجامعة الإسلامية، مج15،ع1، غزة، 2007، ص145- 172 ينظر الرابط:www.iugaza.edu.ps.

[3] – ينظر المصطفى الشاذلي: إشكالية تلقي العجائبي، مجلة آفاق، ع55،ص63.

[4] – ينظر عبد الوهاب شعلان: السرد العربي القديم، البنية السوسيوثقافية والخصوصيات الجمالية، مجلة الموقف الأدبي، ع412، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2005، ص133.

[5] – ينظر فيدوح ياسمين: إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، ألف ليلة وليلة نموذجا، أطروحة دكتوراه مخطوطة، إشراف محمد عباسة، كلية الآداب والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس بمستغانم،2008، وقد طبعت الأطروحة في كتاب بالعنوان ذاته،ط1،دار صفحات، سوريا، 2009.

النظر بوجوده خارج مقرّه"[1]، فالغرابة واللاألفة مضافا إليهما العجب، قد تكون صفات ساقت العديد من الباحثين والنقاد بل حوّلت لهم الترجمة التي ذُكرت آنفا لمصطلح"fantastique"، بخاصة وأنّ بعض دلالات الغريب معجميا توحي بمعان عديدة يذكر ضمنها" العجيب والعجب" مثل الغريب" عجيب، خارق، غير مألوف، فذّ، نادر،عزيز، قليل الوجود، فريد، وحيد، شاذ"[2]، أو هو" كل شيء شيء فيما بين جنسه عديم النظير "[3]،أوكأن يقرن"الجاحظ"(ت255هـــ) بين الغريب والعجيب معا للدلالة على معنى واحد في سياق ذكره لمقوّمات تفوّق مبدع/شاعر على آخر حين قال" ولا يُعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب،أو في معنى شريف كريم، أو في معنى بديع مخترع، إلاّ وكلّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه،إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم"[4].

ولكن هاته الدلالات المشتركة والتقاطعات الضمنية بين المصطلحات لا يمكن أن تشفع بحال من الأحوال للدارس بإحلال مصطلح بدل آخر، إذا ما كان يتحرّى الدقة والعلمية والأمانة في تحديد مفهوم كمفهوم العجائبي تجنّبا للتعمية والتداخل.

1– عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة ، دراسة بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار توبقال، المغرب، 2006،ص 69.

2– رينهارت دوزي: تكملة المعاجم العربية، تر: د.محمد سليم النعيمي،مراجعة جمال الخياط، ج7، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997،ص392.

3– الراغب الأصفهاني، أبو القاسم حسين بن محمد(ت502هــ): المفردات في غريب القرآن،ج2،تم التحقيق والإعداد بمركز الدراسات والبحوث بمكتبة نزار مصطفى الباز، مكتبة نزار مصطفى الباز،دت، ص465.

4– الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، ج3،تحقيق وشرح عبد السلام هارون،ط2، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر 1965،ص311.

4- الفانتاستيك/الفانطاستيك:

يرِد مصطلح" الفانتاستيك" أو"الفانطاستيك"(تارة بالتاء وتارة أخرى بالطاء) هو الآخر مقابلا شائعا لمصطلح"fantastique"،وإنّ شيوعه يكاد يكتسح مصطلح "العجائبي" في الكتابات النقدية العربية بخاصة منها المغربية التي تجنح أكثر من غيرها لاستعمال وتبنّي المصطلح، من منطلق أن المصطلح المقترح في نظر البعض هو أفضل تعبيرا عن المصطلح الأجنبي المذكور وأكثر دقة من حيث الدلالة، ولايمكن استبداله بمصطلح آخر كونه يؤدي وظيفته الدلالية بشكل مطابق، ويعلل أحدهم ذلك في قوله" لهذا حافظنا على صورته في اللغة الفرنسية le fantastique، من مبدأ أن العجيب إذا ما ترجم بـــ le merveilleux وإذا ما ترجم الغريب بـــ l'étrange، فلا يبقى ما يترجم به الفانطاستيك"[1]، أو كقول آخرمن زاوية أخرى" لقد فضلنا استخدام مصطلح العجائبي ترجمة لمفهوم"الفانطاستيك" علما بقصور هذا المصطلح العربي بالمقارنة بنظيره الأجنبي"[2]، وكأنه ضمنيا يفضّل تعزيز مصطلح"الفانطاستيك" في مقابل "العجائبي" لقصورٍما يتّصف به المصطلح العربي، ونحاول هنا من باب الإضاءة أن نشير إلى أبرز الدارسين الذين اشتغلوا على المفهوم ووظفوا مصطلح" الفانتاستيك" أو "الفانطاستيك" للدلالة على"fantastique تعريبا لاترجمة، حيث تغلب فيه الصياغة اللفظية الحرفية دون روح اللفظ العربي، ومن أولئك الدارسين:

1- الناقد"**محمد برادة**" وقد ذكر في مقدمة ترجمة مؤلف "تودوروف""مدخل إلى الأدب العجائبي" مصطلح" فانطاستيك" بالطاء أكثر من عشر مرات[3].

---

[1]– عبد الحي العباس: بناء المصطلح(العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك)(م.س)،ص85- 86.

[2]– جميل حمداوي: الرواية العربية الفانطاستيكية (مقال إلكتروني سابق).

[3]– ينظر تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي (مقدمة محمد برادة للكتاب ص7- 10)، وينظر محمد برادة: الأدب وبوطيقا المجهول، مجلة الكرمل، ع51، قبرص، 1997، ص293، وينظر له الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعدّدين، مجلة فصول، مج11،ج1، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1993، ص19،11 (حيث يذكر لفظتي الفانتستيك والفانتاستيك كليهما متفرقتين).

2- الباحث والناقد "**شعيب حليفي**"، مستعملا مصطلح"الفانتاستيك" في بعض الدراسات ومصطلح"العجائبي" ترجمة لـــ"fantastique" في دراسات أخرى مختلفة، وهو ما يظهر مستوى الاضطراب الذي يقع فيه غالبا الباحث الواحد.[1]

3- الروائي والباحث المغربي" **أحمد المديني**".[2]

4- الباحث المغربي" **المصطفى مويقن**".[3]

5- الباحث" **عبد الجليل مرتاض**".[4]

6- الباحثة المغربية " **نعيمة بنعبدالعالي**" حين ترجمت جزءا من كتاب تودوروف والذي عنونته بـــ" مقدمة للأدب الفانتاستيكي".[5]

7- الباحث المغربي" **إدريس الناقوري**".[6]

8- الباحث والناقد" **سعيد علوش**".[7]

9- الباحث والناقد المصري"**خيري دومة**"مـــع استعمـــــاله للمصطلحـــــين

---

[1]–ينظر شعيب حليفي:شعرية الرواية الفانتاستيكية(مرجع سابق)، وينظر له مقال بالعنوان ذاته، مجلة الكرمل،ع40-41،قبرص،1991،ص107،وينظر مكوّنات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، مج12،ع1، القاهرة،1993، وينظر له: تجليات المتخيّل في السرد الفانتاستيكي،مجلة بصمات،ع4، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية (بنمسيك)، جامعة الدار البيضاء،المغرب،2010/2009.

[2]– ينظر أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، التكوين والرؤية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2000، ص22 وما بعدها.

[3]– ينظر المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2007، صفحات مختلفة.

[4]– ينظر د.عبد الجليل مرتاض: البنية اللسانية والخطاب في سيرة بني هلال(قصة جابر وجبير)، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع90-91،بيروت،1994،ص99،وينظر المقال نفسه .بمجلة الموقف الأدبي، ع 366، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001،ص58، 64.

[5]– ينظر نعيمة بنعبد العالي: الأدب والفانتاستيك(مرجع إلكتروني سابق).

[6]– ينظر إدريس الناقوري: الواقعية الرمزية في القصة المغربية، ضمن كتاب: دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة مكناس، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت، 1986،ص238 وما بعدها.

[7]– ينظر سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (مرجع سابق)، ص146.

معا"الفانتاستيك والعجائبي"[1].

وهكذا فإنّ جماع الذين يستخدمون مصطلح" الفانتاستيك" أو"الفانطاستيك" قد مالوا إلى ضرورة التعريب كحاجة تعبيرية دون الاستعانة بإمكانات الترجمة ومرونتها، ولعل التعريب وإن كان آلية من الآليات الترجمية التي يستعان بها منذ القديم لاسيما حين الشعور بالعجز في إيجاد مصطلح نظير مناسب ودقيق للمصطلح الأجنبي بكل حمولته الدلالية عن طريق أساليب الترجمة، هو ضرورة ليست واجبة مع توفر بدائل عربية ملائمة وطيبة بل وفيها رونق وسلاسة، وكأن اللغة العربية بثرائها ومرونتها ومسايرتها لكل الأزمنة، ليس بمقدورها طرح مصطلحات مكافئة بلفظ عربي فصيح وأصيل، وعليه فإنّ المصطلحين المذكورين آنفا لايبدو أن هناك حاجة ماسة إلى استعمالهما في ظل وجود البدائل الأصيلة، بخاصة ما يلاحظ عليهما من"ابتعاد عن روح العربية، فضلا عمّا في (الفانطاستيك) من نبوّ عن الجمال اللفظي ناتج عن الطاء الممدودة المسبوقة بالنون والمتبوعة بالسين"[2].

5- الخارق/الخوارقي/الخوارقية:

إنّ لهذه المصطلحات(الخارق، الخوارقي، الخوارقية) حضورا ملموسا في النقد العربي المعاصر، بحيث تأخذ مرتبة متقدّمة في سلّم استعمال المصطلحات الموضوعة مقابلات لمصطلح"fantastique"، وقد وظفت من قبل مستعمليها استئناسا بها واحتكاما إلى أبعادها الدلالية والمعجمية التي يروها متّكأ يتكئون عليه في الاهتداء إلى هذه الصياغة دون غيرها، ولعلهم في ذلك يستندون إلى المادة اللغوية لفعل(خرق) التي

1- ينظر خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة(1960- 1990)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998،ص29، وينظر له مؤلف جماعي: القصة، الرواية، المؤلّف:دراسات في نظرية الأنواع الأدبية،تر:خيري دومة،مراجعة: سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع،مصر،1997، ص41، 51.

2- لؤي علي خليل: تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث، ص43.

تحتوي على الدهش والذهول والحيرة والخروج عن المألوف على نحو"الدهش من الفزع أو الحياء، وقد أخرقته أي أدهشته، وقد خرق بالكسر خرقا فهو خرق:دهش"[1]،أو كأن يرتبط الخرق بالعادة وبتجاوزها فيقال خرق العادة ويعني "تجاوز المألوف وكان عجيبا مذهلا وخرق بمعنى عمل أعمالا غير مألوفة تناقض العادة وغير معقولة"[2]، فالخارق بهذه الكيفية هوكل ما خالف العادة ،فيطلق "على كل ما يخرق نظام الطبيعة كالمعجزات والكرامات والإرهاصات، فهي خارقة للنظام الطبيعي المعلوم"[3]، أي أنه"مخالف للعادة ولنظام الطبيعة"[4]، وهو أيضا "الذي خرق بسبب ظهوره العادة"[5]، وترتبط القدرات الخارقة بتجاوز قدرات الكائن المألوفة والاعتيادية[6]، كما أنه يرد لدى المتكلمين حسب أحد المعاجم بالمعنى نفسه في اعتباره" ما خالف العادة وهو معجز إن قارن التحدّي"[7].

قد تكون هذه السياقات الدلالية لمفردة الخارق والخرق،من بواعث استلطاف الباحثين والنقاد بل ترجيحهم لمصطلح"الخارق"أو" الخوارقي"أو"الخوارقية" أو"أدب الخوارق" في حالات معينة، ترجمة لمصطلح"fantastique"، ويجمل بنا هنا أن نذكر بعض هؤلاء الذين آثروها(المصطلحات المذكورة) دون غيرها:

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب،ج2، ص245.

[2]- رينهارت دوزي: تكملة المعاجم العربية، ج4، ص68.

[3]- جميل صليبا: المعجم الفلسفي(بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية)، ج1، دار الكتاب اللبناني- مكتبة المدرسة، بيروت، 1982، ص513.

[4]- إميل يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ص191.

[5]- محمد التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج1، ص68.

[6]- ينظر إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986،ص57.

[7]- المعجم الوسيط (إصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة)، ص229(مرجع سابق).

1- الباحثة الجزائرية"**عليمة قادري**" وتستعمل الخوارقي والخوارقية وتشير إلى كتاب تودوروف مترجمة إياه بـــ"مدخل إلى الأدب الخوارقي"[1].

2- الناقد"**كمال أبو ديب**" ويستعمل المصطلحين معا العجائبي والخوارقي في مثل قوله"ينتمي هذا النص إلى نمط من الكتابة الإبداعية يروق لي أن أسميه "الأدب العجائبي" أو "الأدب الخوارقي""[2].

3- الناقدة "**سيزا قاسم**"، حيث تستخدم مصطلح"أدب الخوارق" في إشارتها إلى عنوان كتاب تودوروف بـــ(مدخل إلى أدب الخوارق)[3].

4- الباحـــث والدارس اللبناني" **لطيف زيتوني**" مستعمـــــــلا الخـــارق مقابـــلا لـــ(fantastique)[4].

5- الروائي السوري"**نبيل سليمان**" وقد ألمحنا سابقا إلى جمعه بين عدّه مصطلحات لمعنى واحد فيجمع مثلا بين الغرائبي والخوارقي ، موظّفا كذلك مصطلح" الخارق" في مثل قوله" لقد ميّز تودوروف بين الخارق والعجيب والغريب، فالأخير يفسّر العجيب عقلانيا،والعجيب يحتكره فوق الطبيعي دوما، أما الخارق فيقوم في التردد المستمر بين الواقعي وفوق الواقعي"[5].

---

[1]- ينظر عليمة قادري: الأفعال الخوارقية ومستويات السرد في ألف ليلية وليلة، مجلة التواصل(مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية)، تصدرها جامعة عنابة، ع14، 2005، ص226- 227، وينظر لها نظام الرحلة ودلالاتها، السندباد البحري عيّنة(مرجع سابق)، ص61، 62،64، 66،67، 68، 70.

[2]- ينظر كمال أبوديب:الأدب العجائبي والعالم الغرائبي (مرجع سابق)،ص8، وينظر له المجلسيات والمقامات (مرجع سابق)، ص226-227.

[3]- ينظر د.سيزا قاسم: دراسة نقدية حول موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، مجلة فصول، مج1، ع2، 1981، ص228.

[4]- ينظر لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (مرجع سابق)، ص86.

[5]- ينظرنبيل سليمان: أبو براقش،الرواية والتراث السردي، ص19.

6- الناقد" **محسن جاسم الموسوي**" يستعمل الخارق،وكذا المترجم السوري"**عبود كاسوحة**" في ترجمته أحد كتب "تودوروف" مستعملا مصطلح"الخارق" للدلالة على "العجائبي"[1].

7- الباحث و المترجم السوري"**هاشم صالح**" في ترجمته مؤلّف "محمد أركون"، أشار إلى كتاب تودوروف معنونا إياه بـــ"مقدمة للأدب الخارق"[2].

8- الناقد"**عبد الفتاح كيليطو**" ويستعمل لفظة(خارقة) لتوصيف إحدى الشخصيات[3].

9- الباحثة الجزائرية"**آمنة بلعلى**" التي تفضّل استخدام مصطلح"الخوارقي" بدل عجائبي أو غرائبي، وهي ترى أن الخوارقي هو التردد بين العجيب والغريب وأن تفضيله كان تجاوزا للتداخل الحاصل بين مصطلحي"عجيب" و"عجائبي"[4].

10- المترجم والدارس" **كمال عياد جاد**" وذلك خلال ترجمته لكتاب الإنجليزي"إدوار مورجان فورستر**E. M.Forster**" (1879- 1970)،"أركان القصة of the novel "، مترجما عبارة"the fantastic novel" بـــ"رواية الخوارق"[5].

11- الباحث والناقد"**شعيب حليفي**"، والملاحظ أنه إضافة إلى استعماله مصطلح الفانتاستيك مقابلا لـــ"fantastique) ومصطلح العجائبي في كتاباته عن الموضوع، يلجأ في موضع ما إلى مصطلح آخر لا يقل إثارة ولفتا للنظر وهو"العجائبي الخارق"[6].

---

[1]- ينظر جاسم الموسوي: الخارق في ألف ليلة وليلة،مجلة الفكر العربي المعاصر،ع38، ص28- 29، وينظر تزفيتان(سفيتان) تودوروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، 2005، ص 90، 93، 94، 97، 103، 110، وغيرها.

[2]- ينظر محمد أركون: الفكر الإسلامي(قراءة علمية)، تر:هاشم صالح،ص208.

[3]- ينظر عبد الفتاح كليطو: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1993، ص139.

[4]- ينظر آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي(من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص176.(ينظر هامش الصفحة).

[5]- ينظر أ.م.فورستر : أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، تقديم ماهر شفيق فريد، مكتبة الأسرة،مصر، 2001، ص47.

[6]- ينظر شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي(م.س) ،ص307.

12- الباحث الفلسطيني" **قسطندي شوملي**" من جامعة بيت لحم بفلسطين، والذي يستعمل مصطلح "الخوارق" و"أدب الخوارق" في مقابل مصطلح"fantastique" وذلك في ترجمته عنوان أطروحته الجامعية المنجزة" التركيب البنيوي لقصص الخوارق" بـــ"la morphologie du conte fantastique"، وكذا عنوان رسالة أكاديمية أخرى" طبيعة الخوارق في رحلات السندباد البحري" بـــ" la nature du fantastique dans les voyages de sindbad le marin"، كما أن له مقالا منشورا بإحدى المجلات"مجلة الباحث" موسوما بـــ " أدب الخوارق"[1].

يبدو أنّ توظيف مصطلحات مثل"الخارق" أو "الخوارقي" أو"الخوارقية"أو"أدب الخوارق" لتكون مقابلا للمصطلح الأجنبي لدى بعض الدارسين والمشتغلين على الموضوع، هو أقرب إلى الاجتهاد واختلاف الرؤى والتعسف في الترجمة منه إلى الدقة والضبط والاطمئنان إلى مصطلح واحد كفيل بردم الهوة بين المصطلحات المتعددة التي تقلق القارئ أكثر مما تريحه وتولجه في صميم المتن دون اضطراب أو سوء فهم،لاسيما وأن مصطلح"الخارق" ومشتقاته المستعملة يترجم أحيانا لدى البعض بـــ "merveilleux,marvellous,prodigieux,miraculeux,fantastic"[2]،أو بالمرادف الانجليزي مثل"extraodinary,supernatural, exceptional..."[3]، وهو ما قد يفتح نافذة للارتياب والتأرجح والتردد أمام اختيار ما يلائم الدلالة الحقيقية للمصطلح المقصود، هذا فضلا عن أن فعل الخرق في إطلاقيته ليس بالضبط ما يؤديه فعل العجائبي من حيث الخروج على الطبيعة والنظام والعادة وذلك باعتبار أن الخارق أو الخوارقي يحاول إلغاء التخوم تماما التي تفصل بين الواقع واللاواقع وتصوير كل ما

1- ينظر موقع الباحث"قسطندي شوملي" على الرابط الآتي:qshomali.bethlehem.edu

2- ينظر محمد علي التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم،ج1،ص730.

3-ينظر منير البعلبكي: المورد القريب(مزدوج اللغة) دار العلم للملايين، بيروت، 1995، ص143.

يتجاوز هذا الواقع ويخرق نظامه دون حدود، بخلاف العجائبي الذي يحتضن الواقعي ويتعامل معه وينطلق منه لتفسير الأحداث غير الطبيعية واللاواقعية.

6- الفانتازي/الفانطاسي:

يُستخدم مصطلح"الفانتازي" أو"الفانطازي"أو"الفانطاسي" هو الآخر نظيرا من نظائر مصطلح "fantastique"،مع العلم أنّ مصطلح"الفانتازيا" وما يماثله لفظا هو تعريب لمصطلح"**fantaisie**" بالفرنسية أو"**fantasy**" بالإنجليزية، وهو المصطلح الذي يعني فيما معناه العملَ الأدبي الذي يتحرر من قيود منطق الواقع والحقيقة ويعتمد "اعتمادا كليا على إطلاق سراح الخيال يرتع كيف شاء وشرط أن تكون النتيجة فاتنة لخيال القراء أو النظارة"[1]، أو هو" عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجودا فعليا، ويستحيل تحقيقها"[2]، وعليه فإنّ موضوعات الفانتازيا"لا يمكن أن تتحقق في أي زمن ومكان، فهي اختراق واضح لكل حدود الأزمنة والأماكن"[3].

وقد رأى البعض بأنّ" الفانتازيا"- ويكتب أحيانا الفنتازيا- هو اسم لاتيني الأصل(**phantasia**) حيث استعمله في البدء أرسطو ثم انتقل إلى فلسفة القرون الوسطى للدلالة على الصور الحسيّة في الذهن[4]، غيرأنّ البعض الآخر يرجّح فرضية عروبة أصول المصطلح ويمكن تبيّنها من خلال أحد تعاريف أشهر فلاسفة المسلمين وهو الكندي (ت252هـــ) معرّفا الوهم على أنّه " الفنطاسيا" وهو" قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسيا وهو التخييل وهو حضور صور الأشياء

1- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب(انكليزي- فرنسي- عربي)، مكتبة لبنان، بيروت،1974، ص166، وينظر سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، ص170.

2- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، ص170.

3- محمود قاسم: الخيال العلمي؛أدب القرن العشرين، ط1، الدار العربية للكتاب، 1993، ص151.

4- ينظر مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص166.

المحسوسة مع غيبة طينتها"[1]، وهو ما يعني بأنّ الفانتازيا ذات علاقة وثيقة بالوهم والتخيل المفرطين، بل إنّ الأمر فيه بعض الالتباس كما يذهب إلى ذلك أحد النقاد حين يومئ إلى تردّد العرب القدامى في ترجمته بين الوهم والتخيّل (قد يكون ترجم عن اليونانية أو اللاتينية) من خلال قوله" يذهب بعض الدارسين إلى أن المترجمين من السّريان قد ترددوا في مفهوم الفنطاسيا بين معنى التوهم ومعنى التخيّل، فبينما يؤثر إسحق بن حنين التوهم مع استخدام التخيل في مواضع قليلة، يفضّل قسطا بن لوقا كلمة التخيّل، وإن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على اللبس والاضطراب"[2].

وبهذا تتضح بجلاء صورة العلاقة بين الفانتازيا(**الفانطاسيا**) والمخيلة وتحررها من سلطة العقل وأغلاله، وقد أورد بعض الدارسين المجتهدين تلميحا إلى طبيعة هذه العلاقة حين أشار إلى أن فلاسفة القرن التاسع عشر في أوربا قد ربطوا بين الفانتازيا وقوة الخيال بصوره الجديدة التي تركّبها المخيلة، مردفا بأنّ لفظ(فنطاسي) يُطلق راهنا على كل تخيّل وهمي متحرّر من قيود العقل[3].

وإنّ استعمال هذا المصطلح(الفانتازيا/الفنطاسيا)لايبدو منتشراكثيرا بالدرجة التي اتّسمت بها المصطلحات السابقة مقابلا لمصطلح(fantastique)،غير أنّه شابته هو الآخر سماتُ التداخل والترادف مع مصطلحات وضعت إلى جانبه كما فعل الناقد "فاضل ثامر" لمّا استخدمه مشفوعا بمصطلحي(الغرائبي والاستيهامي)[4]، وهناك آخرون فضّلوا هذا الاستعمال دون غيره، مرادفا للعجائبي أو على الأقل ما يُقرن به ويؤدّي معناه أمثال:

---

[1]– الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق: رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق وتقديم وتعليق محمد عبد الهادي أبوريدة،ط2، مطبعة حسّان،مصر،1978،ص116.

[2]– عاطف جودة نصر: الخيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص62.

[3]– ينظر جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، ص168.

[4]– ينظر فاضل ثامر: جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن،ص104- 108- 109- 120.

1- الباحث الجزائري" **حسين علام**" والذي يستعمل مفردة"الفنطاسي"[1].

2- الباحث والمترجم المغربي" **فريد الزاهي**"[2].

3- الباحث الأكاديمي" **إبراهيم خليل**" ويستعمل الفانطازيا، الفانتازيا، والاستيهامي معا[3].

4- الباحث"**إياس حسن**" الذي ترجم "fantastique" بــ"الأدب الفانتازي" مفضّلا استعمال"الفانتازي" بدل"العجائبي" في ترجمته أو بالأحرى تعريبه عنوان كتاب تودوروف مشيرا إليه بــ" مدخل إلى الأدب الفانتازي" ذاكرا في هذا الصدد دواعي هذا التفضيل في قوله" آثرنا التعريب بسبب الالتباس الذي يجده القارئ في كثير من الكتب والمقالات بين الفانتازي وال merveileux أو الغرائبي، وغالبا ما يتبادل المصطلحات كلمتي"غرائبي" و"عجائبي" في ترجمة هذين المصطلحين، لذلك نفضّل تعريب"الفانتازيا""[4].

5- الباحث والدارس السعودي"**علي الشدوي**" ويستعمل عبارة"أدب الفنتازيا" في موضع واحد في سياق حديثه عن نوع سردي يتصف بسمات العجيب والغريب في التلقي[5]، لكنه يصرّ – على امتداد دراسته كلها – على استعمال مصطلح واحد دون غيره وهو"الحكاية العجيبة والغريبة".

6- الباحث" **عبد الرحمن أيوب**"، مستخدما عادة"الأدب الفنطاسي" في ترجمته لفصل من فصول مؤلّف تودوروف[6].

---

[1]– ينظر حسين علام: عجائبية الجسد ودلالاتها في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون،ص233 .

[2]– ينظر فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، دراسة في السرد الروائي والقصصي(مرجع سابق).

[3]– ينظر إبراهيم خليل: الغرائبية في سلطان النوم وزرقاء اليمامة، مجلة عمان، ع102،أمانة عمان الكبرى، الأردن، ص44.

[4]– ينظر الأدب الفانتازي بحث من"مايكروسفت"، تر:د. إياس حسن، ملف أدب الخيال العلمي، مجلة الآداب العالمية(فصلية)، ع138،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2009،د.ص،على الرابط:www.awu-dam.org

[5]– ينظر علي الشدوي: جماليات العجيب والغريب، مدخل إلى ألف ليلة وليلة، النادي الأدبي الثقافي، جدة،2003،ص54.

[6]– ينظر تزفيتان تودوروف: مقدمة في الأدب الفنطاسي، تر: عبد الرحمن أيوب، مجلة مواقف، ع43، بيروت، 1981.

7- الناقدة" **يمنى العيد**" وقد استعملت "فنطازي" مقابلا لـــ"fantastique" في أثناء حديثها عن كتاب تودوروف، وترجمته بـــ(مدخل إلى الأدب الفنطازي)[1].

على الرغم من تردد مصطلح مثل"الفانتازيا" وما شابهه وروده لدى ثلة محدودة من الدارسين والباحثين تعبيرا عن تيمة العجائبي وما ارتبط بها، فإنه يعدّ مصطلحا لا يرقى إلى أن يكون رديفا دقيقا يُستأنس به في نقل مصطلح مثل(fantastique) لا سيما وأنه يحتمل دلالات خاصة تنأى به عن ماهية مصطلح"العجائبي" أكثر مما تُدنيه، وكذلك من منطلق أن هذا المصطلح المستعمل بكل صيغه اللفظية هو لفظ معرّب أكثر منه ترجمة، وبالتالي فإنّ المعرّب ينطبق عليه ما ينطبق على المصطلحات المعرّبة الأخرى التي ذكرناها آنفا، والتي لا يمكن أن تنال مكانتها في ظل وجود بدائل عربية صريحة ولائقة يستمرئها الذوق ومقتضيات اللياقة الجمالية لروح المصطلح العربي.

7- الاستيهامي/الوهمي/الخيالي/الخيال المستحيل:

إنّ لهذه المصطلحات حظها هي أيضا من التوظيف والاستعمال لدى بعض الدارسين والمؤلفين المعاصرين باعتبارها مرادفات من مرادفات"fantastique"، ولو بنسبة محدودة جدا من حيث الشيوع والاستخدام، وقد أوردناها معا لاعتقادنا بأنها متقاربة معنى وحقلا بخاصة منها الوهمي والاستيهامي بحكم اشتراكها في مادة لغوية واحدة، ولسَوْقها متجاورة أحيانا عند أصحابها، مما يكشف عن وجه من وجوه الاضطراب واللااستقرار في إقرار مصطلح واحد مضبوط ومعادل للمصطلح المنقول رفعا لأي لبس ودفعا لكل شائبة، وأمّا مستعملو هذه المصطلحات في دراساتهم ومظانهم، فيمكن ذكر بعضهم على نحو:

---

[1]- ينظر د.يمنى العيد: في معرفة النص، ط4، دار الآداب، بيروت، 1999، ص302- 303.

1-الباحث"**الصديق بوعلام**" مستعملا مصطلح"الاستيهامي" ، في أحد مقالاته الذي ترجم فيه فصلا من فصول مؤلَّف"تودوروف"، ثم ما يلبث أن يتراجع عنه ويستعمل من جديد مصطلح"العجائبي" حينما ترجم الكتاب برمّته أو حينما ترجم في أحد المواضع فصلا من فصوله، وكأنه لم يطمئن تماما إلى المصطلح الأول فانصرف عنه إلى غيره[1].

2- الناقد" **فاضل ثامر**" مستعملا كلا من الاستيهامي والفنتازي والغرائبي جنبا إلى جنب وقد تمت الإشارة إلى ذلك سابقا[2].

3- الباحث والمترجم" **فريد الزاهي**" الذي يستعمل مصطلحي"الاستيهامي" و"الفنطاسي" بالمعنى ذاته[3].

4- الكاتب والمترجم السوري"**جورج سالم**"الذي استعمل مصطلح" الوهمي" مقابلا لـــ"fantastique" في ترجمته لكتاب"ألبيريس"R.Marill.Albérès"تاريخ الرواية الحديثة"،بخاصة وأنه يستعمل هذا المصطلح حين إشارته إلى أحد كتب أعلام الكتابة عن العجائبي وهو "لوي فاكس" فيترجمه بـــ"الفن والأدب الوهمي" وهو يريد هنا الأدب العجائبي، مع ملاحظة أنه لايرى اختلافا في الترجمة بين كلّ من "الوهمي" و"العجيب"[4].

5- الكاتبان"**مجدي وهبة**"و"**كامل المهندس**" يستعملان مصطلح"الوهمي" مقابلا لمفهوم العجائبي(fantastic)، هذا بالإضافة إلى مصطلح"الخيالي" الذي يدلّ لديهما على

---

[1]- ينظر تزفيتان تودوروف: الأدب والاستيهامي، تر: بوعلام الصديق، مجلة الكرمل، ع17، قبرص، 1985(وهو الفصل العاشر من كتاب تودوروف الذي عنونه بـــ: مدخل إلى الأدب الاستيهامي)،ص180 وما بعدها، و ينظر له: تزفيتان تودوروف: موضوعات العجائبي، مدخل نظري، تر: الصديق بوعلام، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع1، المغرب، 1987، ص137.

[2]- ينظر فاضل ثامر: جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن، ص108- 109.

[3]- ينظر فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي والقصصي،افريقيا الشرق،الدار البيضاء، المغرب، 1991

4- ينظر ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط ومنشورات عويدات، بيروت- باريس، 1982،ص424- 426. [4]

المفهوم ذاته، ونلفيهما يسمّيان ما يتعلق بالقصة العجائبية أو(fantastic tale) بــ(الحكاية الوهمية) أو (الحكاية الخرافية)[1].

6- الباحث والناقد السعودي" **عبد الرحمن بن اسماعيل السماعيل**" الذي يفضّل استعمال مصطلح مركب غير متداول وبلا نظير وهو مصطلح" أدب الخيال المستحيل" بدل الفانتاستيك أو العجائبي أو الغرائبي، غير مكتف بلفظ الخيال لاعتقاده بأنه قاصر ولا يفي بالحاجة، وأن من الخيال ما يمكن تحقيقه ،فأضاف إليه كلمة " المستحيل" لاستحالة الوقوع والتحقيق مبديا رأيه في ذلك بقوله" "رأيت أن استبدل بها (الفانتاستيك) جميعا اسما جديدا أحسبه يفي بحدود الكلمة ...هذا الاسم هو(الخيال المستحيل)...إن تسمية هذا النوع من الأدب(أدب الخيال المستحيل) هي في نظرنا، الأقرب إلى طبيعة هذا الجنس، وسوف نستعمل بما يأتي من مفردات هذا البحث كمصطلح أدبي يشير إلى ما تعنيه كلمة(عجائبي أو غرائبي) لدى الكتّاب المعاصرين"[2].

يبدو أن المصطلحات المذكورة المستخدمة من قبل عدد محدود من الدارسين والمؤلفين، قد ظهرت باحتشام في الكتابة النقدية والأدبية المعاصرة بالنظر إلى النصيب الأوفر للمصطلحات الأخرى التي وقفنا عليها، ولعلّ السّبب من وراء ذلك هو أنّ المصطلحات معا(الاستيهامي، الوهمي، الخيالي) لم ترُق الكثير في اعتمادها مكافئات مناسبة للمصطلح الغربي(fantastique)، وذلك لكون دلالات المفردات مثل الوهم والخيال والاستيهام لم تلقَ الصدى الكافي للاستعمال الواسع، لأن أغلب المعاني المعجمية التي التصقت بهذه الألفاظ تعبّر عن مدلولات ومفاهيم تسوقها نحو مقاصد أخرى تبعدها عن دائرة العجائبي

---

[1]- ينظر مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط2،مكتبة لبنان، بيروت، 1984،ص164 ، 152، وينظر مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص165.

[2]- ينظر مؤلف جماعي:عبد الله الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، تحرير وتقديم د.عبد الرحمن بن اسماعيل السماعيل، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 2002، ص230.

و(fantastique) كلفظ الخيال الذي يدلّ إطلاقه على معان عامة تتعلق بكل ما هو خيالي ومجرّد وذهني ومجازي، والذي يقابله في اللغة الأجنبية(**imagination**) ومنها تشتقّ"المخيلة"و"التخييل"و"المخيال"(**imaginaire**)، وقد عرّفه البعض على أنه"الظنّ والتوهم... ويطلق الخيال على الصورة المشخصة والتي تمثل المعنى المجرّد تمثيلا واضحا، وهذا المعنى مألوف في الأدب والشعر والفنّ، ويرادفه التشبيه والمجاز والرمز"[1]،وهو ماقد نلفيه يتقاطع في الدلالة مع فن من فنون القول والكلام وهو البلاغة حيث يُحدّد التخييل على أنه فنّ "من أهم الفنون البلاغية لأنه يتصل بالإبداع والخلق الفني...والتخييل عند السجلماسي هو التشبيه والاستعارة والمماثلة أو التمثيل والمجاز"[2] بل إن هناك من يذهب إلى تعريفه تعريفا أدبيا فلسفيا وذلك باعتباره " عالم المثال، وذلك هو البرزخ بين عالم الأرواح والأجسام... والخيال عن الشعراء هو إيراد ألفاظ مشتركة تشتمل على معنيين: أحدهما حقيقي والثاني مجازي، والمراد منهما هو المجازي"[3]، وهو ما نجده يتداخل إلى حدّ كبير مع مفهوم الوهم والاستيهام واختلاطه بهما، والوهم يقابله في الغالب لفظ (**illusion**) بالفرنسية والإنجليزية، ويطلق في ماهيته الفكرية والفلسفية " على كلّ خطأ في الإدراك أو الحكم أو الاستدلال...وأنّ وقوع المرء فيه ناشئ عن انخداعه بالظواهر: يقول: أوهام الحواس، والوهم بوجه خاص مقابل للهلوسة"[4]، كما أنه يطلق على" ما اخترعته القوة المتخيلة اختراعا صرفا من عند نفسها على نحو محسوس ... وقد يطلق على القوة الوهمية من الحواس الباطنة"[5]، على الرغم من ذهاب بعض علماء العرب القدامى إلى ما يعقد الصلة بين التّخييل والتعجيب بخاصة في فن الشعر على نحوٍما كقول

1– جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، ص546.
2– د.أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج2، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1986، ص117.
3– التهانوي: كشاف اصطلاحات العلوم والفنون، ج1،ص769.
4– جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، ص583.
5– التهانوي: كشاف اصطلاحات العلوم والفنون، ج2، ص 1808 -1809.

"حازم القرطاجني"(ت684هـ) "ويحسن موقع التخييل من النفس أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام، والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدّي إليها"[1].

غيرأنّ جملة المعاني التي تشترك فيها مصطلحات" الوهم، الاستيهام، الخيال" لا تحيد عن الظنّ والتوهم والمجاز، وكأنّ المصطلحات جميعها لا تخرج عن دائرة النفس وتمويهاتها، ثمّ إن مصطلحا مثل الاستيهام أو "الهوام" في اصطلاح آخر، هو مصطلح في الأصل ينتمي إلى حقل التحليل النفسي وله ما يقابله في الاصطلاح الأجنبي وهو"**fantasme**" والذي يعني تحديدا ما يتعلق بالرغبات"الجنسية" اللاواعية التي يبتغى تحقيقها، ويظهر هذا الاستيهام بوجوده متعددة عند أهل الاختصاص، بحيث قد يكون استيهامات"هوامات" واعية أو غير واعية أو أحلام يقظة وقد تكون استيهامات لا واعية يكشف عنها التحليل كبنيات تكمن خلف مضمون ظاهر كما قد تكون استيهامات أصلية[2]، وهو ما لا يمثله أدب العجائبي في حقيقة مفهومه، كما أن اعتمادها بدل "العجائبي" قد يربك القارئ لأنها قد تقوده إلى فهم آخرلأبعاد المصطلح بحكم المعاني التي تنماز بها والتي اشتهرت بها في المعاجم والتراث العربيين.

8- الخرافي/المدهش/اللامعقول:

قد تكون هذه المصطلحات التي انتقيناها ورصدناها هي آخر المصطلحات الرائجة والمتداولة بتفاوت في الكتابات الأدبية النظرية والتطبيقية، ترجمة وتعبيرا عن مفهوم(fantastique) في أصوله الغربية، حيث يذهب بعض الكتّاب والدارسين إلى اصطناع مصطلحات مثل(الخرافي أو الخرافة أو أدب الخرافة والمدهش واللامعقول) وهم

1- القرطاجني،أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة،ط2، دار الغرب الاسلامي، بيروت، 1981، ص90.

2- ينظر جان لابلانش، ج .ب بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987، ص573.

يقصدون في ذلك ما اختصّ بالأدب العجائبي دون مراعاة لمقاييس ضبط وتأثيل المصطلح الذي اختير ليطلق مرادفا يقوم مقام المصطلح الأدقّ وهو"العجائبي"، ويجدر بنا أن نذكر أبرز هؤلاء الذين تبنّوا مصطلحا من المصطلحات الثلاثة المشار إليها آنفا أمثال:

1- الباحث والأكاديمي والمترجم المصري"**محمد عناني**" الذي يؤثر استعمال مصطلح "الخرافة" و"أدب الخرافة" في ترجمته لمصطلح(fantastique) طبعا بالحرف الانجليزي مشيرا إلى عنوان كتاب تودوروف مترجما إياه بـــ" الأدب الخرافي: مدخل بنيوي لنوع أدبي"، وقد ظهر عليه بعض الارتباك والتناقض وعدم الدقة في اختيار مصطلحه، والدليل على ذلك أنه يلجأ إلى استعمال كلمة"خرافة" بمعنى العجائبي ثمّ يختم نصه بالكلمة ذاتها والتي قصد بها التفسير فوق الطبيعي التي ترتبط بالعجيب أكثر[1]، ولعلّ الذي يمكن أن يعزّز هذا الارتباك والعشوائية هو أنّ لفظة"الخرافة" تنفرد بمعناها المعجمي والأدبي والاصطلاحي بعيدا عن مفهوم العجائبي وتشكّلاته، وقد عرفت لدى الأغلبية بالمصطلح الغربي(**fable**)، وتُحدّد في بعض التعاريف على أنها"قصة بسيطة قصيرة تكون شخصيتها من الحيوانات عادة وتستهدف تعليم الحقائق الأخلاقية"[2].

2- الباحث والناقد العراقي" **جاسم الموسوي**" الذي اصطفى مصطلحا مركّبا من اسمين معطوفين للدلالة على مفهوم(العجائبي)،وهو"**الغريب والمدهش**"[3] فضلا عن وضعه لمصطلح آخر مجاوربالمعنى ذاته وهو"الخارق"، جامعا إياهما في عبارة واحدة وكأنه لم يقتنع بالأول فأضاف الثاني، مع أن (الغريب) مصطلح ينفرد بمفهومه وخصائصه كما أوضحنا سابقا ولا حاجة إلى جلبه وربطه بمصطلح آخر، فتزداد حدّة أزمة الترجمة بالتعدّد في عبارة واحدة أكثر مما تفتر وتستكين، كما أن الأمر قد يلتبس أكثر ويتشابك إذا ما علمنا أنّ مصطلحا مثل"المدهش" قد وظف من قبل البعض حين وضع مقابلا

---

[1]- ينظر محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة،ط3،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2003، ص28- 29.

[2]- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية(م.س)، ص151.

[3]- ينظر جاسم الموسوي: الخارق في ألف ليلة وليلة، (مرجع سابق)،ص28.

لمصـــــطلح"merveilleux "[1] الذي جاء في موضع سابق أنه لا يعني(fantastique)، أو حين استعمل الكاتب" هاشم صالح" مصطلح" **العجيب المدهش** أو **الساحر الخلاب**" مقابلا أيضا لــ"merveilleux"[2]، هذا بالإضافة إلى أن مصطلح"المدهش" يقابله معجميا في مواضع أخرى مصطلح"**féerique**" والذي يعني في بعض القواميس الغربية كل ما يرتكز على حضور الجنيات، وما يصحب هذا الحضور من خوارق وغرائب إما بتدخّل السحر والسحرة أو الكائنات فوق الطبيعية[3]، فعالم المدهش هو عالم السحر والجن والعفاريت أي عالم لا وجود فيه للواقع بخلاف العجائبي.

3- الباحثة التونسية"**نجوى الرياحي القسنطيني**" التي مالت إلى استعمال مقابل(اللامعقول)لــ(fantastic)،في ترجمتها لأحد فصول كتاب تودوروف(الفصل الثاني)[4]، مع الإشارة إلى أن لفظة(اللامعقول) شاعت في سياقات ومضامين أدبية وفلسفية وفكرية أخرى، ويقابلها في الغالب باللغة الأجنبية مصطلح"**irrationalisme**" و"**irrationnel**" والذي يعني في الحقل الفلسفي"ما يجاوز الحد الذي يقف عنده المنطق والتفسير العقلي للأشياء وهو هذا المعقول rationnel"[5].

1- ينظر رضا بن صالح: مدخل إلى الأدب العجيب لتزفيتان تودوروف، مجلة الحياة الثقافية، ع156،وزارة الثقافة، تونس، 2004، ص45.

2- ينظر محمد أركون: الفكر الإسلامي(قراءة علمية)، تر: هشام صالح، ص187.

3-voir Larousse Encyclopédique, Librairie Larousse-bordas,Paris,1998,p604.

4- ينظر تزفيتان تودوروف: في تعريف اللامعقول، تر:نجوى الرياحي القسنطيني،مجلة علامات في النقد، مج8،ج30، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1998، ص39وما بعدها، وينظر استعمال الباحثة لمصطلح"اللامعقول" بمعنى العجائبي في مقالها:"وليمة خاصة جدا لمسعودة أبو بكر من أقاصي الشفاهية إلى أقصى الشعرية، مجلة الخطاب،ع4، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، 2009، ص314، 316.

5- تأليف جماعي: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983، ص160.

- **العجائبي/العجيب: التأثيل المعجمي:**

لعلّ مصطلح"العجائبي" وأي مصطلح آخر حين انتقاله من مداره اللغوي المحض جذرا واشتقاقا وصياغة إلى وضعيته الاصطلاحية، يقتضي مبدئيا البحث عن أسباب اصطفائه دون غيره من المصطلحات التي يمكن أن تطرح برفقته أو بديلا عنه، وبذلك فإنّ التنقيب في مسوّغاته الوجودية وفي ذاكرته المعجمية يغدو من المسائل الضرورية التي لا يمكن القفز عليها أو الاستهانة بها، بخاصة وأن مصطلح"العجائبي" بات من المصطلحات والمفاهيم الأدبية والنقدية المتداولة ذات الأبعاد المعرفية والجمالية واللغوية الدالّة.

يعدّ مصطلح"العجائبي"في نظر البعض من أقدر المصطلحات تعبيرا عن المفهوم المقصود[1]، أي عن كلّ ما يتعلق بالأدب الذي يهتم بموضوعات اللاواقع واللامألوف، وقد جاء اصطلاحا بصيغة الجمع اشتقاقا من المصدر"العجائب" وليس من المفرد" العجيب" أو"العجيبة"، ولعلّ صيغة الإفراد كما قال أحد الباحثين لم تف بالحاجة فجيء بالمصدر جمعا[2]، ثمّ أضيفت إليه ياء النسبة، مع أنّ العرف اللغوي يقتضي النسبة أو النّسب إلى المفرد، إلا أنّ هناك من المجامع اللغوية المعاصرة مثل مجمع اللغة العربية بالقاهرة الذي أجاز اعتمادا على مذهب الكوفيين بخلاف البصريين، النّسبة إلى الجمع التي تكون في بعض الأحيان أوضح وأدقّ تعبيرا أكثر من النسبة إلى المفرد[3]،كما أباح " أن ينسب إلى لفظ الجمع عند الحاجة كإرادة التمييز و نحو ذلك"[4]،ممّا يعني أنّ اللجوء إلى صياغة المصطلح في النّسب إلى الجمع، قد يكون أدلّ في التعبير عن القصد وأبين من كونه

---

[1]– ينظر لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب (مرجع سابق)، ص10.

[2]– ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية(م.س)، ص1 (المقدمة).

[3]– ينظر عباس حسن: النحو الوافي، ج4، دار المعارف، القاهرة، 1974، ص743.

[4]– عبد الواحد وافي: فقه اللغة،دار النهضة للطبع والنشر، مصر،دت،ص302.

منسوبا إلى المفرد، وهو ما يمكن ملاحظته في عناوين المؤلفات العربية القديمة التي تتحدّث عن كل ما هو غريب وغير معتاد، فتأتي أغلبها إن لم نقل كلها في صيغة الجمع كقولهم"عجائب وغرائب" مثل مؤلف القزويني الذي سبق ذكره، ومؤلف ابن الوردي(ت749هـ)"خريدة العجائب وفريدة الغرائب" ومؤلف ابن بطوطة (ت776هـ)" تحفة النظار وغرائب الأمصار وعجائب الأسفار" وغيرهم من المؤلفين والمؤلّفات بالصيغة عينها في التراث العربي والذين سنفرد لهم فضاء خاصا فيما يلحق.

وأمّا المادة اللغوية الأصلية لمصطلح" العجائبي" فيمكن ردّها إلى الجذر"عجب" و"عجيب"،والعجيب "الأمر يتعجّب منه، وكذلك العجاب بالضمّ، والتعاجيب: العجائب لا واحد لها من لفظها ولا يجمع عجب ولا عجيب، ويقال جمع عجيب عجائب وأعاجيب"[1]، وورد أيضا أن العجب هو التعجّب وهو عبارة" عن حالة تعرض للإنسان عند الجهل بسبب الشيء"[2]، وهو ما يتفق مع القول الذي جاء فيه أنّ" العُجب والعَجب إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده... وأصل العجب في اللغة، أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقلّ مثله قال: عجبت من كذا... وقول ابن عربي: العجب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد"[3]، وليس بعيدا عن تعريف آخر حين يذهب إلى أن العجب والتعجب "حيرة تعرض للإنسان عند الجهل بسبب الشيء، وليس هو سببا له في ذاته، بل هو حالة بحسب الإضافة إلى من يعرف السبب ومن لا يعرفه"[4]، ونلفي في السياق ذاته أن العجب" تغيّر النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله"[5]، ومثله العجيب

[1] – الجوهري، إسماعيل بن حماد: الصحاح في اللغة، ج1، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1990، ص446.

[2] – الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن،ج2،ص418.

[3] – ابن منظور: لسان العرب، مج1، ص580.

[4] – الزبيدي، محي الدين السيد محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس في جواهر القاموس، ج2، حققه علي شيري، دار الفكر، بيروت، 1994، ص207.

[5] – الجرجاني: كتاب التعريفات، ص153.

الذي" لم يعهد مثله و لم يعرف سببه"[1]، وكأنّ العجب يكون بمثابة" روعة تأخذ الإنسان عن استعظام الشيء، يقال هذا أمر عجب، وهذه قصة عجب، وعجب عاجب:شديد (للمبالغة)"[2].

قد تلوح من خلال هاته المعاني والتحديدات اللغوية التي بسطناها لمادة عجب وعجيب، خاصية مشتركة تميّز وتجسّد الدلالة الجوهرية للكلمة ومشتقاتها، وتتمثل في الطبيعة المهيمنة التي يرتكز عليها كلّ ما هو عجيب وعجائبي وهي الدهشة والحيرة والاستعظام أمام الحالة التي تخالف المألوف ويقلّ الاعتياد عليها فيُجهل باعثها وسبب حدوثها، ومن ثمّ يواجه المشاهد أو القارئ نوعا من المجهول والغامض فيحاول الفهم والاستيعاب والتفسير وحينها تغمره حالة من الانفعال والتأثر وشدّة التعجّب، ولعلّ النص القرآني الجليل باعتباره نصا مقدّسا منزّها ومعجزا علما وتشريعا ولغة، قد حفل هو الآخر بكثير من الآي الكريمة التي احتوت على مادة"عجب" بكلّ ألوانها وظلالها وأبعادها الأسلوبية التي تصبّ كلها في المعنى الصميم وهو الاستعظام والاستغراب والإنكار كمثل قوله عزّوجلّ"**بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُم مُّنْذِرٌ مِّنْهُمْ فَقَالَ الكَفِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ**"[3]، وقوله جلّ شأنه" **أَكَانَ لِلنّاسِ عَجَبًا أنْ أوْحَيْنَا إِلَى رَجُلٍ مِّنْهُم أَنْ أَنْذِرِ النّاسَ وَبَشِّرِ الّذِينَ ءَامَنُوا أنَّ لَهُمْ قَدَمَ صِدق عِنْدَ رَبِّهِمْ قَالَ الكَفِرُونَ إِنَّ هَذَا لَسِحْرٌ مُّبِينٌ** "[4]، وكذا على نحو قوله "**قالت يَوَيْلَتِي ءَأَلِدُ وأنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعلِي شَيْخًا إنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ**"[5]، وفي قوله جلّ جلاله" **أمْ حَسِبْتَ أَنَّ أصْحَبَ الْكَهْفِ والرَّقِيمِ**

---

[1]- الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن،ج2،ص418.

[2]- المعجم الوسيط(مجمع اللغة العربية)،ص584، وينظر الكفوي(أبو البقاء أيوب): الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ص655.

[3]– سورة ق، الآية 2.

[4]– سورة يونس، الآية 2.

[5]– سورة هود، الآية 72.

والرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ ءَايَاتِنا عَجَبًا"[1]، ومثله قوله عزّ من قائل" **قُلْ أُوحِيَ إلَيَّ أَنَّهُ اسْتَمَعَ نَفَرٌ مِنَ الجِنِّ فقَالُوا إنَّا سمِعْنَا قُرْآنًا عَجَبًا**"[2].

ركحًا على هذا، يمكن أن يأخذ مفهوم العجائبي صورته الدلالية والاصطلاحية انطلاقا من جملة الإشارات التي يبعثها لفظ العجب أو العجيب، كونه لن يقوم إلا بتوافر عناصر أساسية كالدهشة واللاألفة والغموض ومفارقة العادة، وهي العناصر التي تثير النفس وتجعلها توّاقة إلى الكشف والخروج من منطقة الاستبهام والحيرة، ومن ثمّة فإنّ الارتكان إلى استعمال مصطلح "العجائبي" في الارتكاز على ذاكرته المعجمية أمر تسوّغه الدلالات التي تحملها هذه الذاكرة من مقاصد وإحالات، فيكون انتخابه أي"العجائبي" مصطلحا ومفهوما، منسوبا إلى صيغة الجمع" العجائب" ليس عبثا ولا اعتباطا بل هو في رأي أحد الباحثين الذي نشاطره التعليل والترجيح، لم ينهض على فراغ وإنما يتأسّس "على تاريخ طويل لا يكاد يخالف حدود المفهوم الذي يعبر عنه، ومجلى هذا الكلام يبدو واضحا عند استحضار كتب التراث التي جعلت من كلمة"عجائب"- في حالة الجمع- عنوانا لها، نذكر منها على سبيل المثال: خريدة العجائب وفريدة الغرائب لابن الوردي، عجائب الهند بره وبحره وجزائره لبزرك بن شهريار، نخبة الدهر في عجائب البر والبحر لشمس الدين الدمشقي، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات لزكريا محمد بن محمود القزويني، تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، والمغرب في عجائب المغرب لأبي حامد الغرناطي،عجائب الأقاليم السبعة إلى نهاية العمارة لابن ساربيوه المعروف بسهراب، عجائب الدنيا لإبراهيم بن وصيف شاه"[3].

---

[1]- سورة الكهف، ص9.

[2]- سورة الجن، الآية 01.

[3]- لؤي علي خليل: تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث(م.س) ، ص147- 148.

- **العجائبي في الثقافة الغربية:**

يأخذ مفهوم"fantastique" في الثقافة الأوربية وضعه الخاص معجما وتاريخا، باعتبار أنّ الاهتمام النقدي والمعرفي والكرونولوجي بواقع المفهوم وصلته بالآداب والإبداع، يُردّ في الأساس إلى النظرية النقدية الغربية، ولو على مستوى المعجم الذي يُظهر البعد التأثيلي للمصطلح ذي الأصول العتيقة في التراث اللغوي للغرب، بحيث نلفي كلمة"fantastique" من الكلمات التي تنتمي إلى لغة القرن الرابع عشر ميلادي، ذات الأصل اللاتيني(**phantasticus**) المشتـــــقّ بدوره من اللغة الإغريقية (**phantastikos**) ويمكن اشتقاق منه مفردات فرعية أخرى مثل(fantasque, fantaisie,fantasme,fantôme)، وهي كلمات تنضوي تحت عائلة لغوية مشتركة، تدلّ على كلّ ما يتضمن معنى الأشباح والأطياف والأوهام والخيال، فضلا عن أن كلمة مثل(**phantasma**) كانت تعني في أصلها الإغريقي الصورةَ والشّبح،[1] فالدلالة العامة التي يقرّها المعجم لا تخرج عمّا له علاقة بالخيال وبما هو خرافي، وقد أقرّ قاموس الأكاديمية الفرنسية مثلا سنة 1863م المعنى الخاص لــ (fantastique) بعد أن كان يعني قبل ذلك كلّ ماله علاقة بالخيال والخرافة والأسطورة، وبالمفهوم الأرسطي في التراث اليوناني الذي يرى أنّ(**phantastikos**) هو القدرة على خلق صور وهمية (faculté de créer des images vaines)[2] ، فاغتدى يُطلق في شكله الجديد العام على الحكايات والقصص التي تتضمّن الحديث عن الجنّيات والأشباح والأرواح والتي يعبّر عنها بــ"**les contes fantastiques**"" (contes fantastiques : se dit en géneral des contes de fées, des

[1] –Oscar Black et Walkvon Wartbury :Dictionnaire Etymologique du francais,P.U.F,Paris,1986,p232.
2-Valérie Tritter :le fantastique, Edition Ellipses Marketing s.a, Paris,2001,p3.

contes de revenants…)[1]، كما أنّ مفردة"fantastique" لم تأخذ صيغتها الجديدة التي توافق تطوّر المعنى عبر التاريخ إلا في زمن متأخّر لاحق، وقد أمست – المفردة – ابتداءً من القرن السابع عشر – خصوصا- تدلّ على كل ماهو غريب الأطوار أي ما يمكن أن يقابل"**fantasque**"، وخارق للعادة أو " **extravagant**"[2]، ثم ارتبط المعنى منذئذ بكل ما يتعلق بالصيغ الفنية والأدبية التي تتطلب توفّر عناصر العجيب، واقتحام اللامعقول في كل مناحي الحياة[3]، غير أنّ تحديد تاريخ دقيق لظهور الأدب العجائبي بمواصفاته الحقيقية، يجعل البعض يؤرّخ لبداياته بالقرن الثامن عشر(1770) باعتبارأن العجائبي قد جاء بمثابة ردّ فعل على الخطاب التنويري العقلاني الذي يمنح للعقل والمنطق والعلم والطبيعة مكانة مرموقة إلى حدّ التقديس[4]، مع أن نشأة العجائبي في رأي البعض الآخر لم تكن منعزلة عن التطوّر العلمي الذي عرفته الثقافة الأوربية لاسيّما في القرنين الثامن والتاسع عشر، إذ أنّ أسسه ورؤاه وأساليبه قد ترسّخت ونضجت بموازاة التطور الذي عرفته العلوم الطبيعية والإنسانية[5]، بل هناك من يرجع ظهور العجائبي كأسلوب كتابة في المجتمع الغربي إلى جملة من العوامل ؛أهمّها عامل المفارقة بين الدين والعلم، والاختلاف بين خطابيهما وتأثيرهما في حياة الإنسان داخل هذا المجتمع مذ القرون الوسطى حيث كانت الكنيسة تفرض سلطتها الدينية بشكل مطلق، إذ قدّمت جملة تفسيرات عقائدية أو لاهوتية عن الموت وعن الحياة الأفضل وعالم ما بعد الموت، فقامت على هذا الأساس بتشريع قوانين وطقوس، والبحث عن الخلاص من خلال تأسيس نظام صارم لمواجهة مشاعر مختلفة كالخوف والشعور

[1] –voir Jean Luc Steinmetz :la littérature fantastique, Collection encyclopédique, P.U.F, Paris, 1990, p3-4.
[2] –voir Valérie Tritter :le fantastique,p3-4.

3-voir Petit Larousse en couleurs, Librairie Larousse,Paris, p376.
[4]- voir Larousse Dictionnaire Encyclopédique, p607.
[5] – ينظر عبد الحي العباس: بناء المصطلح(العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك)،ص86.

بالذنب، أي أنها حاولت(الكنيسة) أن تخلق انسجاما وتماسكا محكما بين الفرد ومحيطه ماديا وأخلاقيا، بخلاف الوضع في القرون المتأخرة إذ وجد هذا الفرد نفسه مفتقرا إلى شروط خارجية يستطيع من خلالها تفسير مختلف الظواهر وتنظيمها واستيعابها، وهو ما جعله يعيش أزمة حادّة أثرت على توازنه النفسي والعقلي[1]، وذلك ما تذهب إليه الناقدة والباحثة الإسبانية"أنا غونزاليس سالفادور"**Ana Gonzalez Salvador** " في تأكيدها أنّ كلاًّ من العجيب أو العجائبي يرتبطان بحقل الدين والخطاب الديني، إذ يشيعان بشكل مطّرد في خطاب الكنيسة التي وظفتهما في الطقوس والشرائع ضمن كلّ توجيهاتها، لأن مدلولهما في البدء كان متعلقا بصفة واضحة وقوية بالأمور الدينية التي ينبغي فيها على الفرد أن يقبل كلّ معجزة أو أعجوبة كما هي[2]، ولعلّ جلّ المقاربات النظرية الغربية للعجائبي، تكاد تتفق حول الإرهاصات التأسيسية لهذا النوع من الكتابة الإبداعية، بخاصة السردية منها باعتبار المتن الروائي بلغة الباحث"شعيب حليفي" هو المجدّد الوحيد والموجّه لكل التنظيرات[3]، والتي مثّلتها على العموم أعمال القرنين الثامن والتاسع عشر في كلٍّ من الأدب الفرنسي والأنجلوسكسوني مرورا بالأعمال القوطية(الألمانية) ،ثم إسهامات أدباء وروائيي أمريكا اللاتينية بشكل ملحوظ، كما يُحدّد أيضا بظهور العجائبي في فرنسا بعد ترجمة"هوفمان" إلى اللغة الفرنسية سنة 1828، ثمّ بروز نصوص أخرى تحت تأثير هذه الترجمة بخاصّة مابين 1840و1935 لمبدعين كثر[4].

وقد كان لإدجـــــار آلان بو الأمـــريكي"**Edgar Allan Poe**"(1809-1849)، دوره الفــــعّال وصـــاحب الفضـــل الأول في إحـــــداث ثـــــورة

---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص87- 88.

[2]- ينظر المرجع نفسه:ص92- 93.

[3]- ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص23.

[4]- ينظر المرجع نفسه،ص23- 24.

إبداعية متميّزة في مجال العجائبي من خلال مجموعة أعمال لاسيما منها القصص أو الحكايات العجيبة أو غير العادية(histoires extraordinaires) التي ترجمها الشاعر الفرنسي"شارل بودلير""**Charles Baudelaire**" (1821- 1867)،حيث ظهر فيها التحام الواقعي بالمتخيل بشكل جليّ وكذلك ما شكّلته إسهامات الألماني" **Ernst Theodor Amadens Wilhelm Hoffman**" (1776- 1822) من أثر بالغ بنصوصه الشهيرة مثل القط مور(le chat murr) وإكسير الشيطان(les élixirs du diable)، وهو الذي استوحى كتاباته من روح الرومانسية الطاغية آنذاك، التي أثرت في توجّه العجائبي نحو مسارات جديدة بحساسية أدبية وجمالية سمحت له باستبدال العجائبي القابع في الروح الإنسانية بعجائبي آخر منبثق من سحر الخيال[1]، وهناك آخرون رواد عديدون لا تقلّ أهميتهم في تشكيل الاتجاه العجائبي في كل بقاع المجتمع الغربي مثل الفرنسي"جاك كازوت **Jacques Cazotte** " (1719- 1792)، الذي عرف بتأثيث قصصه بكائنات فوق طبيعية كالأرواح الشريرة والأشباح وذئاب غارو، والذي اشتهر بقصة (الشيطان العاشق le diable amoureux)(1772)" التي توظف عناصر غير مألوفة لكنها تتميز بلطافة الخيال"[2]، وما قدّمه ايضا الفرنسي"شارل نودييه **Charles Nodier** " (1780- 1844) الذي عرف بمجموعة نصوص مهمة في هذا الشأن مثل(سمارا أو شياطين الليل smarra ou les demons de la nuit)، و(مصاص الدماء le vampire)، و(تريلبي أو عفريت أرجيل trilby ou le lutin d'argail) و(الجنية المقطعة la fée aux miettes) و(قصة ملك بوهام وقصوره السبعة histoire du roi de bouheme et de se sept châteaux)، وقد أثر هو بدوره في أحد المبدعين الفرنسيين الرومانسيين الذين اهتموا بالإعمال فوق الطبيعية

---

[1]– ينظر عبد الفتاح الشادلي: العجيب السحري في المسرح المغربي(م.س)، ص12.

[2]– المرجع نفسه،ص12(ص.ن).

وهو"جيرار دي نرفال **Gérard de Nerval**"(1805 -1855)، صاحب(بنات النار les filles du feu) و(أورليا أو الحلم والحياة aurélia ou le rêve et la vie)و(الوحش الأخضرle monstre vert)، وبــــرز في المجال أيضا الروائي والقاص "غي دو موبسان **Guy de Maupassant**"(1850- 1893) بقصــــصه المثيرة التي سجلت أثرها بوضوح في تصوير الواقع من زاوية ساخـــــــــرة مثل قصـــــــة(la chevelure)و(هورلا le horla) التي يظهر فيها البطل الراوي على حافة الجـــنون، وهناك الكاتب والشاعر"غوتييه **Théophile Gautier**"(1811- 1872)، الذي أسهم بنصه الشهير(رواية المومياء le roman de la momie) و(القبطان فراكاس le capitaine frecasse)،والكــــــاتــــــب" بروسبر مريمي **Posper Mérimée**"(1803- 1870) صاحب نص(فينوس الجزيرة la venus d'ille)، وكذلك القاص والروائي"الفونس دوديه **Alphonse Daudet** "(1840- 1897) بنصوصه ذات الأثر في الاتجاه الواقعي الذي ينحــــو نحو العجـــــــــائبي مثل(les lettres de mon moulin) و(le tertarin de tarascon)، والكاتب"جول فيرن **Jules Verne**"(1825- 1905) الذي مال إلى استثمار أدب الخيال العلمي، وقد اشتـــــهر بعدة أعمال في هذا السياق من أهمّها(جولة حول العالم في ثمــانين يوما tour du monde en quatre vingt jours) و(رحلة إلى مركـــز الأرض voyage au centre de la terre) و(vingt mille lievres sous les mers)، والروائــــــي المؤرّخ والرجل السياسي البولوني الذي يكتب باللـــغة الفرنسية"جـــــــــــان بوتوكي **Jan Potoki**"(1761- 1815) الذي اشتهر بعمـــــل وحيد في الأدب العجـــــــائبي والموسوم(المخطوط الذي وجد في سرقسطة manuscrit trouvé à saragosse)، والكاتب الفنان" وليم بكفورد **William Beckford**" الإنجليزي(1759- 1844) ، لكنه كتب قصته الشهيرة"vathek" باللغة الفرنسية في ثلاثة أيام وليلتين، مستلهما من

حكايات ألف ليلة وليلة العربية التي ترجمت إلى اللغة الفرنسية آنذاك في بداية القـــــرن الثامن عسر، ويضاف إلى هذه المجموعة الفرنسية أدباء فرنسيون ينتمون إلى اتجاهات فنية مختلفة، غير أنهم أسهموا في تأسيس مبادئ الكتابة العجائبية في الأدب أمثال "غوستاف فلوبير **Gustave Flaubert**"(1821 -1880)، و"أنوري دي بلزاك **Honoré de Balzac** "(1799- 1850) صاحب (la comédie humaine الكوميديا الإنسانية)، والأديـــــــب الرومانسي "فيكتـــور هيغو **Victor Hugo**"(1802-1885)(notre-dame de paris)، و"جـــول باربي دورفيلي **Jules Barbey d'Aurvilly**"(1808- 1889) بنصـــــه (الشيطانيون les diaboliques)، والكاتبين الفرنســـيين" **Auguste Villiers de l'isle -Adam** "(1838-1889) مؤلـــف(القصص الرهيبة les contes cruels)، و" جوريـــــس كارل هيويسمن **Joris Karl Huysmans**" (1848- 1907) (la bievre et saint-severin)و(à rebours بالمقلوب).

لقد تأثر جلّ الروائيين الفرنسيين الرواد في مضمار الأسلوب العجائبي بالكتابات الألمانية الرائدة مثل كتابات(أ.ت. هوفمان) الذي سبق ذكره، وكتابات "أشيـــــم فون أرنيم **Achim Von Arnim**" (1781- 1831) الذي اعتمد في نصوصه على"**فـــوق الطبيـــــعي**" و"**الغروتســـك**"**surnaturel et grotesque**"[1] بأعمـــاله المؤثرة على نحـــو: isabelle d'egypte,les gardiens de la caverne, le comtèsse dolorès))، أما الأدباء والروائيون الإنجليز الذين انتهجوا نهج الكتـــابة العجائبية أو التي تتكئ على جموح الخيال فهم ممن اشتهروا بنمــط الرواية القـــوطية أو الرواية السوداء le roman noir ou gothique ، وهو النمط الذي ســـاد في نهاية

---

[1] -- **Grotesque** الغروتسك نوع من الكتابة الخيالية التي تعتمد على الغريب والمضحك والساحر أو ما يسميه مجدي وهبة بـــ"**الخيال البشع**":ينظر معجم مصطلحات الأدب،ص201.

القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر في الأدب الشعبي الانجليزي حيث يطغى تذوّق خاص لجمالية الموت وأطلال الماضي، ويتطلب الأدب القوطي المعمار كالقصر والدير والكنيسة والزنزانة مناخا أسود وشخصيات نمطية شجاعة أو شخصية ذكرية سيئة[1]، وقد دشن هذا النمط السردي" هوراس والبول **Horace Walpole** "(1717-1797) الذي عرف بنصه الروائي(قصر أوترونت le château d'otrante) حيث وظف مشاهد وظواهر فوق طبيعية كانت الأساس الأول للشكل الحكائي الخاص بالرواية القوطية، والروائية" آن رادكليف **Ann Radcliffe**"(1764- 1823) من خلال أعمالها(le roman de la foret) و(les mystères d'udolphe)، ثمّ الروائي والمسرحي والشاعر"**Lewis Mathew Gregory**"(1775- 1858) المعروف بنصه(الراهب le moine)،والكاتب" **Bram Stoker**"(1847- 1912) بعمله الرائج(دراكولا dracula) ، وكذا الكاتب الإنجليزي ذي الأصل الأمريكي"هنري جيمس**Henry James** "(1843- 1916) من خلال عمله البارز(le tour d'écrou) الذي احتوى على الأشباح والخوف والأرواح الشريرة، ولعلّ أبرز الأدباء الانجلوسكسونيين في تلك الفترة الذين وضعوا الأسس الأولى للأدب العجائبي في الثقافة الغربية ، الكاتب الأمريكي"لوفكرافت **Howard Phillips Lovecraft**" (1890- 1937) الذي يعتبر قامة كبيرة تضاهي قامة"إدجار آلان بو" في المجال، حيث ألف قصصا عجائبية عديدة من أهمها(نداء كتولهو l'appel de cthulhu) أو (مهوى الزمن dans l'abime du temps)أو(وحش الكهف la bête de la caverne)، ويمكن الإشارة إلى تأثير غيره ولو بمستوى أقلّ في زمن متقدم أمثال" دانيال ديفو "**Daniel Defoe**" (1660- 1731) بعمله الشهير (روبنسون كروزو robinson crusoe)، والروائية "ماري شيللي **Mary**

[1] - ينظر الأدب الفانتازي تر: إياس حسن،دص (مقال إلكتروني سابق).

Shelley"(1797-1851)صاحبة النص العجائبي الذائع الصيت(Frankenstein).

فضلا عن هؤلاء، هناك مبدعون غربيون آخرون صنعوا المشهد الثقافي والسردي في كلّ أرجاء المجتمع الغربي بكل أطيافه ومشاربه، وتركوا بصماتهم الراسخة في الاتجاه العجائبي عبر كل المراحل والأزمنة أمثال التشيكي الألماني" فرانز كافكا **Franz Kafka**" (1883 -1924) صاحب أشهر عمل تظلّ آثاره باقية ومستمرة في الكتابة الأدبية المتميزة والموسوم بـ(المسخ **la métamorphose**) والذي يروي قصة شخص يتحوّل بغتة إلى حشرة مرعبة كما سنقف عليه في موضع لاحق، والأديب الأمريكو لاتيني (الأرجنتيني) "لويس بورخيس **Jorge Louis Borges**"(1899-1986) في كتاباته (fictions) و(l'aleph) وزميله من الوطن نفسه الروائي"**Casares Adolfo Bioy**"(1914- 1999) المعروف بكتاباته العجائبية والبوليسية مثل(l'invention de morel)، وأيضا "خوليو كورتازار **Julio Cortazar**"(1914- 1984)في عمله(les autonantes de la cosmorante).

ويستحسن أخيرا الإيماء إلى الإضافة التي شكّلتها كوكبة من الروائيين المعاصرين وهم فرنسيون على وجه الخصوص ينتمون إلى ما يسمّى باتجاه الرواية الجديدة الذين اعتنوا هم بدورهم باحتضان اللغة العجائبية والغرائبية في نصوصهم، ومن أشهر هؤلاء الروائي" كلود سيمون **Claude Simon**"(1913- 2005) ونصوصه(l'acacia) و(la route des flandres) و(l'herbe) و(les corps conducteurs)، والروائي "آلان روب غرييه **Alain Robbe Grillet**"(1922- 2008) في(les gommes المحاولات) و(voyeur) و(typologie d'une cité fantôme)، والروائي "روبير بانجيه **Robert Pinget**"(1919- 1997) في عمله(le

harnais) أو(fable) والروائي "ميشال بوتور**Michel Butor**" (1916-....) في بعض نصوصه مـــــثل (degrés) و(passage de milan) و(la modification)، والروائي "كلود أولييه **Claude Ollier**"(1922-....).

كان هذا مسحا شبه مجمل عن حضور العجائبي إبداعيا في الكتابات الغربية بمختلف أنماطها وتوجهات المبدعين في شتى أقطار المجتمع الغربي، وأما فيما يخصّ الانشغال النقدي بالعجائبي باعتباره موضوعا أو تقنية أو جنسا، فإنّ المقاربات التي أنجزت عنه لدى النقاد والمنظرين الغربيين فهي الأخرى عديدة ومختلفة كتعدد واختلاف النصوص السردية التي اشتغلت عليه، ومن ثمة فقد برز نقاد روّاد على اختلاف رؤاهم ومقارباتهم وطريقة الرصد والتناول، منحوا موضوع العجائبي أهمية مضاعفة واستراتيجية كانت أرضية لتبلور نظرية نقدية متكاملة عن الموضوع/الظاهرة، ولعل أهمّ النقاد المنظرين الأوائل الذين طرحوا قضية تعريفه الفرنسي "بيار جورج كاستاكس **Pierre-Georges Castex**"(1915- 1995) وهو الممثل الرئيس للمقاربة التاريخية في الطرح ،وقد تحدّث عن العجائبي في هذا الإطار على أنه حكاية آسرة ومثيرة، تخلق إحساسا غريبا وغير مألوف، يسوق إلى الاعتقاد بوجود السرّ الخفيّ، وتدخُّل قوى أوسلطة فوق طبيعية، تتمظهر كأخطار خارجية...تصدم الخيال وتوقظ صدى مباشرا للمخيّلة في القلوب[1]، كما أنه اشتهر بالأنطولوجيات الكبرى كان على رأسها كتابه(أنطولوجيا "الحكاية" أو القصة العجائبية الفرنسية)، جاعلا العجائبي ضمنه الشكل الجوهري الذي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخييل في نقل فكرة منطقية إلى

[1]- voir P.G.Castex : Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant, Ed.librairie josé corti, Paris, 1951, p8.

أسطورة[1]، وهي الأنطولوجيات التي سعت إلى إبراز العجائبي على أنه جنس أدبي له علائمه التي لا يعرف إلا بها[2].

كما نلفي في هذا الصدد مقاربة أخرى تردّد صداها كثيرا في الأوساط النقدية الغربية لاسيّما في فرنسا، وظهر أثرها فيما يلحق من الدراسات حول العجائبي، وهي مقاربة الفرنسيين" لوي فاكس **"Louis Vax**(1924-....)و"روجيه كايوا"**Roger Caillois**"(1913-1978) قائدي المقاربة الدلالية(l'approche sémantique) التي تنهض في الأساس على رصد الموضوعات المتكرّرة في أغلب الحكايات العجائبية وتطوّر هذا العجائبي بوصفه نصا[3]، وقد ظهرت لهما تآليف في هذا الشأن نحاول هنا ذكر بعضها لكليهما فيما يأتي:

أ- لوي فاكس:

- l'art et la littérature fantastiques(1963)
- la séduction de l'étrange(étude sur la littérature fantastique(1965)
- le récit fantastique(1973)
- les chefs d'œuvre de la l.fantastique(1974)

---

[1] -P.G.Castex : Anthologie du conte fantastique francais, Librairie José Corti, Paris,2004, p5- 6.

[2]- ينظر الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص36.

[3]- ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص24.

ب- روجيه كايوا:

- fantastique,soixante récits de terreur(1958)
- au cœur du fantastique(1965)
- anthologie du fantastique(1966)
- images, images.. :essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination(1966)
- approches de l'imaginaire(1974)
- obliques(1975)
- rencontres(1978)
- l'étrange et le merveilleux(1979)
- Le fantastique dans la littérature(encylopeadia universalis, volume 9)

ونجد بالإضافة إلى هاتين المقاربتين، مقاربة لا تقلّ شأنا عنهما،بل هي المقاربة التي شكّلت منعطفا منهجيا حاسما في النظر للعجائبي، وهي المقاربة البنيوية(l'approche structurelle)التي يتزعمـــها الناقد "تودوروف" انطلاقا من كتابه الشهير"**introduction à la littérature fantastique**" الصادر سنة 1970 والمترجم إلى اللغة الإنجليزية سنة 1974 على يد" ريتشارد هاورد **R.Howard** " معنونا بـــ: (the fantastic :a structural approach to a literary genre)، ويعدّ تودوروف" من الذين أسهموا في تطوير عدد من النظريات النثرية والأدبية، فهو من أوائل الذين نقلوا آراء الشكلانيين الروس إلى الثقافة الأوربية، كما يعدّ من أبرز منظري البنيوية"[1]، وقد اعتُبر كتابُه من منطلق هذه المقاربة إعادة

[1]- لؤي علي خليل: تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث،ص11.

صياغة للأدب العجائبي اعتمادا على المشروع البنيوي الذي يركّز على البنية والدلالة والوظيفة بعد أن كان متخيلا سائبا[1]، مما يجعل محاولته بمثابة مسعى لإخراج نصوص عديدة وذلك" من منطقة التناول التعميمي إلى مستوى الصياغة الإشكالية المدققة المتطلّعة إلى ضبط علمي للتحديدات والمصطلحات"[2]، وممّا يمكن الوقوف عليه في طرحه على وجه العموم أنه يجعل من عنصري الحيرة والتردّد مركزا جوهريا في تحديد العجائبي واللذين يعتبرهما ميزة خاصة في المحكي العجائبي مشيرا إلى ذلك حين يعرفه بقوله" هو التردّد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي surnaturel حسب الظاهر"[3]،فضلا عن أنه يشدّد على حدود جنس العجائبي الواقع بين العجيب والغريب، وكأنه مرتبط بهما ارتباطا وثيقا لا ينفصل عنهما، وقد ذهب إلى ذلك في بعض أقواله ذاكرا أن العجائبي"ينهض في الحدّ بين نوعين: هما العجيب والغريب أكثر مما هو جنس مستقل بذاته"[4]، وأنه لا يمكن إقصاء جنسي العجيب والغريب عن العجائبي إذ "هما الجنسان اللذان يتراكب معهما"[5].

إنّ هذه المقاربة ذات الطابع البنيوي التي يقودها"تودوروف" ليست مقصورة عليه بل هناك من النقاد البارزين من يشاركه الوجهة والتناول مع اختلاف نسبي حول العناصر التي تنهض عليها المقاربة، مثل الناقدة"إرين بسيير **Bessière** " التي تحاول تأسيس تعريف للعجائبي أكثر تماسكا، حيث تراه ينبني على المفارقة والتناقض داخل انسجام أسلوبي خاص وعلى نسبة عدم اتساق الواقعي وفوق الواقعي[6]، فتذهب إلى اعتبار المحكي لغزا أوإيهاماوالذي يتركّب مبدئيا"من احتمالين خارجيين؛ أحدهما عقلي

1- ينظر جميل حمداوي: الرواية العربية الفانطاستيكية ،دص(مقال إلكتروني سابق).

2- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي،ص4(ينظر مقدمة محمد برادة).

3- المرجع نفسه،ص18.

4- المرجع نفسه،ص65.

5- المرجع نفسه،ص67.

6- voir Valérie Tritter :le fantastique,p22.

وتجريبي(قانون فيزيائي، حلم، هذيان، وهم مرئي) والذي يوائم أو يتطابق مع التحفيز(التعليل) الواقعي، والآخر عقلي وميتاتجريبي(ميثولوجيا،لاهوت، معجزات، خوارق وأعاجيب،وغيبيات...)والذي ينقل اللاواقع على صعيد فوق طبيعي"[1]، وهناك ناقد آخر مجتهد بنيوي الاتجاه يتقاطع مع سابقيه في خطوط المقاربة وهو"جان بلمين نويل **Jean Bellemin Noel** "(1931-...) صاحب مؤلفات عديدة في وصل النص الأدبي بما يشتمل عليه من المتخيل والعجائبي بالتحليل النفسي ومن أهمها:

la psychanalyse du texte(1996)-
psychanalyse et littérature(2002)-
vers l'inconscient du texte, essais(1996)-

معتبرا من وجه آخر بأنّ العجائبي طريقةٌ في الحكي وليس جنسا كما يرى غيره مثل تودوروف، رابطا ذلك بطروحات علم النفس والتحليل النفسي المعاصرين منطلقا من مفاهيم"سيجموندفرويد **Sigmund Freud**"(1856-1939)ومن مفهوم"**الغرابة المقلقة**" بشكل خاص التي تحتاج نفسية الفرد[2]، مع ضرورة الإشارة إلى أنّ المعالجة البنيوية للعجائبي لم تقتصر على هؤلاء فحسب، بل لم تنشأ على يد تودوروف والذي اقتفى من جاء بعده أثره، وإنما هناك من المنظّرين الروّاد السبّاقين إلى تناول الموضوع ومدارسته ولو من أبواب أخرى تتصل به مثل دراسات الشكلانيين الروس الذين مثّلهم الناقد المتميّز الروسي"فلاديمير بروب**Vladimir Propp**"(1895- 1970) مؤلِّف الكتاب الرائد والمرجعي في الدراسات البنيوية لفن الحكي"مورفولوجيا الحكاية **la**

---

[1]- Irène Bessière : le récit fantastique :la poétique de l'incertain, thèmes et textes, Larousse,Paris,1974,p32,voir le contexte original :(**qui devient fantastique par la superposition de deux probabilités externes l'une rationnelle et empirique(loi physique,reve, délire, illusion visuelle qui correspond à la motivation réaliste) ;l'autre rationnelle et méta empirique (mythologie,théologie des miracles et des prodiges,occultisme..) qui transpose l'irrealité sur le plan surnaturel**) ».

[2] – ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص27- 28.

morphologie du conte "(1928)، ثم إسهام ناقد آخر ذي أثر واضح وبصمة بارزة في صياغة الاتجاه البنيوي وهو الفرنسي"كلود ليفي شتراوس **C.Lévi Strauss** "(1908- 2009) صاحب الكتاب الشهير الذي خصّصه لدراسة مؤلف"بروب" الآنف الذكر، جاعلا منه فضاء للمناقشة والإضاءة والتأمّل أسماه بـــ" la structure de la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp "(1960)، والكتاب الآخر والذي لا يقلّ أهمية عن سابقه وهو" l'analyse morphologique des contes russes "(1960).

كما قد يضاف إلى هاته المقاربات مقاربات وتصوّرات أخرى أثْرت مجال الاهتمام بموضوع العجائبي وطروحه وأسهمت في تأسيس خطاب نقدي نظري رصين وشامل مثل المقاربة الانثروبولوجية في اهتمامها بطقوس الميثولوجيا والمعتقدات والفلكلورالتي يمثلها غالبا الناقد والباحث الفرنسي"جلبير دوران**Gilbert Durant**" الذي استعمل مصطلح العجائبي معادلا للتخييل كثيرا، ويشتهر في هذا الشأن بكتابه **les structures anthropologiques de l'imaginaire**": البنيات الأنثروبولوجية للمتخيّل"، والمقاربة السيميائية التي تعنى أكثر برصد دلالات الحكي من خلال البنية السطحية والعميقة للنص.

ويحفل الخطاب النقدي الغربي أيضا سواء الفرنسي أو الانجلوسكسوني بقراءات ودراسات مختلفة حول العجائبي ، تلقى الصدى الواسع في التقعيد لأدب العجائبي وثقافته مثل:

1- **Jean Baronian** : la France fantastique de balzac à Louÿs(1973)

2- **Marcel Schneider** :la littérature fantastique en France(1964)

3- **A.Patricia Willenin** :essai d'analyse sémiotique du discours fantastique de littérature française(1982)

4- **Jacques finné** :la littérature fantastique :essai sur l'organisation surnaturelle(1980)

5- **Roger Bozzetto** : territoires des fantastiques(1998)

6- **Barbara Sadoul** : la dimension fantastique, treize nouvelles d'hoffman à claude segnole (1996)

7- **Barbara Sadoul**: la dimension fantastique, de poe à colette, onze nouvelles ensorcelées(2007)

8- **J.Malrieu** : le fantastique(1992)

9- **G.Ponnau** : la folie dans la littérature fantastique(1997)

10- **Georges Jacquemin** : littérature fantastique(1974)

11- **Neil Cornwell** : the litterary fantastic from gothic to postmodernism(1990)

12- **Peter Penzoldt** : the supernatural in fiction(1992)

13- **Dorothy Scarborough** :the supernatural in modern english fictions(1917)

• العجائبي في التراث العربي:

لعلّ خيرما نستهل به الحديث عن بذور أو إرهاصات العجائبي في التراث العربي، رأي أحد الباحثين في أن العجائبي وَفق النظرية الغربية ليس له حضور حقيقي في السرد العربي أو في نصوصه الحكائية مؤكّدا أن الكتابة العجائبية بالمفهوم الغربي الحديث غير موجودة في الإنتاج الأدبي العربي القديم[1]، وهو رأي يبدو أنه يجانب بعض الشيء الصوابَ والدقّة كونه يفتقر إلى التوغّل في مدوّنات التراث العربي الزاخرة بنماذج وصور ثرّة وثرية بالنفَس العجائبي وبسحر الخوارق ، وهي نماذج تشكّل روافد عديدة ومتنوعة لأدب العجائبي "فالليالي والسير وكتب التاريخ التي ألفت قبل ابن خلدون...وكرامات المتصوفة، ويوميات الرحّالة العرب وما زخرت به المخيلة العربية من جهة أخرى...كل هذا الزخم النثري كان التفسير فيه(غيبيا) خارقا"[2]، هي صور إرهاصية مصغّرة يمكن عدّها صورا مكتملة للعجائبي تبعث على الحيرة في نفس المتلقي العربي الذي ظلّ رهينا لها لقرون خلت، والتي لو اطّلع عليها"تودوروف" لأعاد النظر في الكثير من فصول كتابه"مدخل إلى الأدب العجائبي""[3]، وهي وجهة النظر التي تعزّز منحى الأسبقية التاريخية للكتابة العجائبية في الخطاب العربي القديم قبل نشوئها كجنس بارز المواصفات والخصائص في الأزمنة الأوربية الحديثة، ويمكن في هذا السياق استحضار أهم الكتابات والتآليف وفنون النثر التي اصطبغت بصبغة عجائبية، على الرغم من اختلاف سماتها ومظانها ومشاربها وذلك مثل[4]:

---

[1]– ينظر عبد الحي العباس: بناء المصطلح(العجيب والغريب والخارق والفانتاستيك)،ص110.

[2]– شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص83.

[3]– ينظر الخامسة علاوي: الإرهاصات العجائبية في التراث السردي العربي القديم وإشكالية التلقي، مجلة الراوي، ع18، ص91.

[4]– ينظر سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي(م.س)ص36- 38.

أ- الكتابات الدينية التي تحفل بقصص الأنبياء والصالحين الذي أجرى الله على أيديهم الخوارق والمعجزات، كما تحفل بتصوير عوالم غير مرئية كعوالم الجنة والنار والبرزخ والتناسخ والأرواح.

ب- قصص الخرافات التي تشيع في بيئات العامة ويتناقلها الخلف عن السلف، وتتعالق بطريقة أو بأخرى مع مخاوفهم وآمالهم كقصة الغول والعفريت وغيرهما.

ج- قصص الحيوان والقصص الرّمزية والتي تسمّى أيضا الأليغورية **allégorique**، وهي قصص توظف غالبا لإيصال فكرة المبدع ومن أبرزها قصص(كليلة ودمنة) لابن المقفع، ورسالة "تداعي الحيوان على الإنسان" لإخوان الصفا، و"حي بن يقظان" لابن طفيل، و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري و"رسالة الزوابع والتوابع" لابن شهيد الأندلسي.

د- قصص الأمثال التي تحوي كمّا مدهشا من القص العجائبي كأمثال عبيد بن شريه والواحدي والأصفهاني والميداني والعسكري والزمخشري وغيرهم.

هـــ- كتب التنجيم والطلاسم والسحر والزجر والكيمياء التي تقدّم خليطا غريبا من الحقيقي والمستحيل والشعوذة والعلم.

و- السير الشعبية وما فيها من شخصيات بطولية تتجاوز ما هو ممكن مثل سيرة عنترة وسيرة الأميرة ذات الهمة وسيرة علي الزيبق، وسيرة الزناتي خليفة، وتغريبة بني هلال وسيرة سيف بن ذي يزن وغيرها.

ز- قصص الحمقى والمغفلين والطفيليين والبخلاء والأذكياء ونوادرهم الذين يرسمون عوالم خاصة تثير الدهشة والضحك والاستغراب.

ح- قصص الشطار والعيّارين وهي تزخر بكل غريب وشاذ ومستهجن من السلوك والنفسيات والشخصيات.

ط- كتب غرائب الموجودات والمخلوقات والرحلات التي تزخر بمشاهد عن مخلوقات أرضية يحار الإنسان في تصديق وجودها مثل كتاب"مسالك الأبصار في ممالك الأمصار" لابن فضل الله العمري، و"زبدة كشف الممالك وبيان الطرق والمسالك"للظاهري، وكتابي القزويني وابن الوردي المذكورين سابقا وغيرهما.

ي- كتب التراث الصوفي التي تقدم نماذج الأفعال الخارقة التي تظهر على أيدي الصوفيين على أنها كرامات وخوارق، وقد ألف في هذه الخوارق الكثير من المؤلفات التي تخلط الممكن بالمستحيل، والشعوذة بالخرافات والغيبيات مثل كتاب" كرامات الأولياء" للنبهاني، و"بهجة النفوس" لابن عطاء الله السكندري، و"اللمع" للسرّاج.

ك- القصص العاطفية والاجتماعية التي تزخر بخوارق تأتي من علاقات الإنسان بجنس غير جنسه كالحيوان أو الجن أو الشياطين والملائكة مثل قصص "ألف ليلة وليلة".

وهكذا فإنّ التراث العربي كان طافحا إلى حدّ كبير بالنصوص التي تدخل في دائرة العجائبي وتؤلّف جزءا مثيرا ومتميّزا في نسيج الذاكرة الإبداعية القديمة، بخاصة وأنّ العرب قد اهتمّت بماهو عجيب وغير مألوف في فنونها التعبيرية إبداعا ودرسا،فأنشأت له بابا خاصا يضمّ ماهو طريف ونادر وغير واقعي، فيه من الخرافة والاختلاق أكثر مما فيه من الصّدق والحدوث،وهو باب أسماه"الجاحظ" بـــ"باب من ادّعى من الأعراب والشعراء أنهم يرون الغيلان ويسمعون عزيف الجان"بمعنى الأكاذيب، أو مما يندرج في كلام من "أكاذيب الأعراب" حسب "الميداني"(ت518هــ) في مجمع أمثاله[1] وأطلق عليه العلامة"المبرّد"(ت285هــ) باب"من تكاذيب الأعراب"[2]،كما أفرد له الناقد"عبد الله الغذّامي" مبحثا مستقلا في أحد كتبه وسمه بـــ"جماليات الكذب" متحدّثا فيه عن

---

[1]– ينظر الجاحظ:كتاب الحيوان، ج6، ص172. وينظر الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد: مجمع الأمثال، ج2، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، مصر،1955، ص50.

[2]– ينظر المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد :الكامل في اللغة والأدب،ج2، علق عليه أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، القاهرة،د.ت،ص548- 550.

أهمية التكاذيب وعلاقتها بفعل الخيال والتخييل بل يذهب بعيدا حين يرى بأن هذه التكاذيب هي فنّ عربي أو جنس يحتاج إلى كشف واستكشاف[1]، ولعلّ تخصيص هؤلاء بابا كاملا لهذا النوع من الفن السردي،دلالة في نظر البعض على أهمية هذا الضرب من المرويات السّردية القديمة[2].

ولعلّ النصوصَ الأكثر احتواءً على عناصر السرد العجائبي في مخزون التراث العربي كثيرةٌ ومتعدّدة، حيث تجمع بين الشعر والنثر، غير أنّ أشهرها وأوسعها صدى وأعمقها تأثيرا في الأجيال اللاحقة وفي عوالم الإبداع على مرّ العصور، تمثّلت في نصوص الفتوح والمغازي والتي استمدّت مادتها من فتوحات المسلمين وتاريخهم، اختلط فيها التاريخ بالروايات الشعبية كسيرة علي بن أبي طالب-كرم الله وجهه- حيث يتجاوز" الواقعي والعجائبي سواء على مستوى الحدث أو الشخصية أو الزمان أو المكان، الشيء الذي يعني أن المتخيّل العربي الإسلامي ساهم بشكل كبير في صياغتها وانتاجها"[3]، وتمثلت كذلك في النصوص الصوفية التي أخذت في تجربة أصحابها تنحونحوا يهيمن عليه الخارق وهو ما يدعى لديهم- المتصوفة- بالكرامات و"الكرامات- ونصوص المعراج شكل من أشكاها- يقوم على الاعتقاد بأن الله عزّوجلّ قد يخرق قانونا طبيعيا لعبد صالح من عباده لعلة ما وهو خرق ممكن لا واجب"[4]، وهناك النصوص الرحلية التي جسّدها الرحّالون العرب وهم كثر، والرحلات العربية لا تخلو في الغالب " من التعبير بمفردات التعجب، إلى اللقاء مع العجائبي، والتصادم معه، ويمكن الجزم بخصوص الرحلة أنها تجميع لعجائب وغرائب الآخر، إنسانا وعمران وتاريخا، لاعتبارات يلتقطها الراوي- الرحالة- أو ينسجها، فهي شيء غير مألوف يوضع دائما في المقارنة مع المألوف، والرحلة هي خروج

---

[1]- ينظر د.عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص113، 137.
[2]- ينظر ضياء الكعبي:السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، ص47.
[3]- سعيد يقطين:تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي(م.س)، ضمن كتاب: التلقي؛إشكالات وتطبيقات،ص93.
[4]- لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي(م.س)،ص9.

من دائرة ما هو مألوف إلى انفتاح على اللامألوف وتجلياته...وهكذا تبلور العجائبي في الرحلة العربية وسط مناخ ثقافي عام وضمن مناخ متنوع يرتكز على طبيعة إدراك مزدوج للمألوف واللامألوف، أو للطبيعي وفوق الطبيعي، وبين المرئي والغيبي،.. ويتغذى العجائبي في الرحلة من قنوات متعددة فيخلق ظلالا تنعكس وتؤثر في باقي مفاصل النص الرحلي"[1]، ومن أشهر أدب الرحلات التي سجّلها التاريخ العربي، رحلات ابن بطوطة(ت1377م) الموسومة بـــ"تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"،و"مروج الذهب ومعادن الجوهر" للمسعودي،و"تذكرة بالإخبار عن اتقافات الأسفار"لابـــن جبير(ت1217م)،و"رســـالة ابـــن فضلان"لأحمد بن فضلان(ت922م)،و"الحقيقة والمجاز في رحلة بلاد الشام ومصر والحجاز" لعبد الغني النابلسي،و"نزهـــة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار" للحسين الورتلاني(ت1779م)،و"تحفة الألباب ونخبة الإعجاب" لأبي حامد الغرناطي الأندلسي(ت 565هـــ)، وغيرها من كتب الرحلات اللامعة، كما يضاف إلى هذه الأنواع من النصوص العجائبية نصوص التراث أو الأدب الشعبي الذي احتشد هو الآخر بكثير من الخوارق والأعاجيب وبالأساطير التي تغرق في"عوالم جديدة لا مكانة فيها للعقل، ولا سلطان فيها للمنطق وإنما السلطان كله للخيال المجنّح، يحلق إلى أقصى الحدود ولكن في فضاء دونما حدود"[2]، ويعدّ نص"ألف ليلة وليلة" من أرقى الإبداعات ذات الطابع الشعبي والعجائبي في الثقافة العربية الكلاسيكية، وهو النص الذي ظلّ أثره ساحرا ومتوغّلا في كل المتون الإنسانية دون حدود، مما يجعله نصا مركزيا أسهمت رمزيته في إنتاج" رحلة طويلة في الذاكرة الجماعية وجغرافية الإبداع، تحوّل معهما إلى صورة ذهنية

1– شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي.(م.س)، ص295- 296.

2– عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب(دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر– الدار التونسية للتوزيع، تونس، 1989، ص17.

كثيفة ملتبسة ومائعة الأعطاف"[1]، ثمّ إن طبيعة نص ألف ليلة وليلة طبيعة حكائية مفتوحة، تتناسل فيها الحكايات بشكل عجيب، وهي الخاصية التي اقتضت منه – النص– أن" يشتمل على تراث خصيب في الأخبار والسير الشعبية والقصص الشطاري، والنوادر، وحكايات الخوارق، والخرافات، وأنواع أخرى تندّ عن التصنيف"[2]، الأمر الذي يجعل البعض يُدرج هذا النص الاستثنائي ضمن زمرة النصوص الخطيرة والمركزية في الثقافة الإنسانية[3]، إلى الحدّ الذي نلفي فيه وقوع العديد من مبدعي العالم الكبار تحت إغراء وسحر وإثارة البنية الحكائية لألف ليلة وليلة مثل الأمريكي"إدغار آلان بو الذي وقع تحت تأثير كتابة الليلة الثانية بعد الألف، وجوزيف روث الذي تعيش شهرزاده أيام انحطاط الإمبراطورية النمساوية، وجون بارث الذي يحكي لشهرزاد وخورخي لويس بورخس الذي كتب أجمل قصصه عن الليلة التي تقع في منتصف ألف ليلة وليلة"[4].

إذاً لقد مثّلت الكثير من النصوص العربية القديمة، السردية خصوصا، بمختلف أشكالها وأجناسها وأنماطها صورا بارزة للشكل العجائبي الذي ينصرف إليه السارد أو الراوي في حكيه للمتعة والتشويق وخرق قوانين الواقع، وهي صور وألوان من السرد العجائبي والغرائبي ما تزال موضع إدهاش إلى يومنا هذا[5].

المبحث الثاني: حقول أو أجناس حافة بالعجائبي:

لقد تعرّض العجائبي إذا ما اعتبر جنسا من الأجناس أو بنية من البنيات داخل حقل ما، لقلق التعالق والتداخل والتشابك مع مجالات متاخمة وقريبة منه، تلتصق به إلى

1– شرف الدين ماجدولين: بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، ص5.

2– المرجع نفسه،ص45.

3– ينظر محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص9.

4– علي الشدوي: جماليات العجيب والغريب، مدخل إلى ألف ليلة وليلة،ص19.

5– ينظر د.عبد الله أبوهيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000، ص76.

حدّ التوحّد، وتنفصل عنه كأن لاشيء تقاسمه إياه مثل الأسطورة والخيال العلمي والرواية البوليسية والحكاية السحرية والفانتازيا والخرافة والحكاية الشعبية واليوتوبيا وغيرها من الحقول التي تتداخل مع العجائبي بخيوط متشابكة لا تُدرك بسهولة، وهو التداخل الرقيق الذي يسهم في حثّ العديد من الدارسين والباحثين على تجنّب المزالق المنهجية وإعادة قراءة المتون الأدبية بمفاهيم مضبوطة[1]، ولهذا فإنّ تحديد كل واحد منها يبدو ضروريا من أجل ضبط التّماس الموجود بينها وتأطيرها تأطيرا منهجيا بخاصة وأنّ"تودوروف" قد تصوّر قيام أي جنس يتحدّد دوما بالقياس إلى الأجناس المجاورة له[2].

1- الرواية البوليسية:

تعتبر الرواية أو القصة البوليسية من الأشكال السّردية الحديثة التي أثارت ولازالت الجدل حول تصنيفها وتجنيسها ،لكونها اعتبرت من الأنماط الفنيّة التي ظلت مستحيلة أو بالأحرى متمرّدة على كلّ استعارة بتعبير الناقد إلياس خوري[3] أو لكونها مظهرا يمكن أن يمدّ عروقه إلى الأشكال المترسّبة عن الأساطير والخرافات والقصص الشعبية والفلكلور الإنساني[4]، أو لما تمتلكه من عناصر فنية تتجاذبها فيها أجناس أخرى وذلك لتشابه سماتها الفنية بسمات فنية أخرى في عديد من الأجناس الأدبية المختلفة حسب أحد النقاد الفرنسيين[5]، كالعجائبي والخيال العلمي والأدب الشعبي وغيرها إلى الحدّ الذي يجعل بعض الباحثين يرى بأنها- الرواية البوليسية- ليست جنسا قائما بذاته

1- ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص49.

2- ينظر تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص50.

3- ينظر إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية،ط1، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص350.

4- د.عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية، بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص56.

5- ينظر المرجع نفسه،ص34.

وإنما هي من الأنماط السردية المتداولة مثلها مثل قصص الخيال العلمي[1]، وهو ما يخالفه أحد الباحثين في الاعتقاد بأنّ الرواية البوليسية بحبكتها ونواميسها" قد أصبحت نوعا أدبيا أُمّا(من الأمومة) للعديد من الأنواع التي ازدهرت في القرن العشرين، وانبثقت منها رواية التجسّس ثم رواية "الخيال العلمي" ورواية" الخيال السياسي" وأيضا رواية"الفانتازيا" وروايات التخويف"[2]، بمعنى أن الرواية البوليسية تشتغل على عنصر الخيال كبقية الأجناس الأخرى غير أنّ خيالها مختلف بعض الشيء من منطلق أنها لا تعتمد"على الخيال في إقامة العلاقات بين شخصيات الرواية، وإن كان المنطق أصلا خيالا، لكنه خيال ترجم في ثوب علاقات بشرية قائمة على المنطق"[3]، كما أنها تعتمد نوعا من الغرابة والتشويق والغموض السحري"الذي يهيّج التفكير وينتظر الحل الأكيد"[4]، ولهذا فهي بمثابة رواية تقوم على المتعة والتشويق وذلك لما تقدّمه من أشياء تتميّز بها عن غيرها من الأجناس الأخرى[5].

ولكن ما ينبغي التركيز عليه هو ما يجمع بين المحكي البوليسي والمحكي العجائبي وما يفرّق بينهما، لا سيما وأن الرواية البوليسية يتكئ أصحابها غالبا على عناصر عجائبية في بناء الحبكة والإثارة والتشويق وفكّ الألغاز التي لا تخرج عن حدودها الواقعية وطابعها الإنساني في السرد البوليسي لأن القارئ" على ثقة بأن هذه الألغاز واقعة إنسانية وأن شريرا ابتدعها وسيهتدي إلى حلّها إنسان خيّر أقدر منه..ألا وهو رجل الشرطة، المكلّف بتتبع الجاني"[6]، فضلا عن أنّ الألغاز كمكوّن أساس في الرواية البوليسية تعتبر

---

[1]- ينظر عبد الرحيم مودن: القصة البوليسية في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، ع76، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009، ص89.

[2]- محمود قاسم: رواية التجسّس والصراع العربي- الإسرائيلي، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1990، ص21.

[3]- المرجع نفسه،ص57.

[4]- د.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة- دار العودة، بيروت، 1973، ص522.

[5]- ينظرد. عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية(مرجع سابق)، ص127.

[6]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص522.

حقيقية "بينما هي مجرّد شعور في الرواية العجائبية"[1]، هذا بالإضافة إلى وجود اختلاف في طبيعة الأحداث التي تبدو في الرواية البوليسية" واقعية يسودها غموض، يتمّ الكشف عنه تدريجيا، فتكون النهاية باستيضاح غموض الأحداث التي صاحبها الرعب والاختفاء"[2]، وهو الغموض الذي يولّد نوعا من التوتر والتعقيد والتعمية في بعض المشاهد، وكأنها الصفات والمكوّنات ذاتها التي تؤسّس النص العجائبي، وعليه يمكن إجمالا الوقوف على أهم التباينات الموجودة بين السرد البوليسي والسرد العجائبي والتي يحصرها الباحث شعيب حليفي في عناصر محدّدة هي[3]:

1- يعدّ" الفوق طبيعي" مكونا مشتركا لا يوضع في الرواية البوليسية إلا لكي يحذف، بحيث يظهر مختارا منذ البداية ومعروضا كشيء لا يصدّق، بينما يملك العجائبي بطريقة مخالفة ما هو فوق طبيعي الذي يكون غائبا في البداية، ثمّ سرعان ما يبدأ في الانتشار واكتساح النص.

2- ويتجلى الاختلاف من خلال طريقة التفسير والنهاية لكليهما.

3- القيمة الأدبية للنص البوليسي أدنى من قيمة المحكي العجائبي.

4- تعتبر الرواية البوليسية جنسا أدبيا شعبيا عاما، بخلاف النص العجائبي الذي يتوجّه إلى جمهور خاص.

2- الخيال العلمي(science fiction):

يعتبر الخيال العلمي من الأجناس الأدبية الحديثة التي تمّ من خلالها توظيف الروايات والقصص لمجموعة سمات الخيال المقترن بالمخترعات والتنبّؤات العلمية، وقد كان ذلك منذ الأربعينيات من القرن العشرين بشكل رسمي، مع العلم أن الولادة الحقيقية

2-Valérie Tritter : le fantastique, p3. [1]

[2]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص60.

[3]- ينظر المرجع نفسه،ص60- 61.

لأدب الخيال العلمي في العصر الحديث كجنس سردي كانت على يد الروائي الفرنسي"جول فيرن**Jules Verne**"(1828- 1905) في القرن التاسع عشر، الذي كـــتب والانجليزي"هـــ.ج.ويلز**Herbert George Wells**"(1866-1946)وغيرهما "قصصا وروايات تنبّأت بالكثير من الاختراعات في القرن العشرين، من الطائرة إلى الغوّاصة إلى الهبوط على سطح القمر"[1]، وله العديد من النصوص والروايات في هذا الإطار مثل رواية"خمسة أسابيع في منطاد"، و"رحلة إلى مركز الأرض" و"عشرين ألف فرسخ تحت الماء"، ولهذا فالخيال العلمي هو نمط غربي مستحدث رغم وجود محاولات قليلة ذات اتجاه تأصيلي لهذا النوع من الكتابة فتردّه إلى الإرهاصات العربية قديما، غير أنّ المرجّح هو أن نصيب العرب منه لا يكاد يتجاوز تلقّيه من أصوله الغربية، إذ يمكن اعتبار الخيال العلمي نمطا مستحدثا في الأدب العربي قد" وفد عليه من الغرب في العقد الرابع من القرن العشرين، فكان غريبا عن الذهنية السّائدة في المجتمعات العربية، رغم ما أدركه من كم لايخلومن كيف وما بلغه من انتشار واتساع في الغرب، يعكس المنزلة الرفيعة التي شغلها ضمن سائر الأجناس الأدبية الأخرى، والحظوة التي يتمتع بها لدى القراء، بعد أن أسهم بفعالية في اكتشاف المجاهل العلمية وتمكن من بناء أدوات ارتياده بالاعتماد على منجزات العلم الحديث وما قدّمته ولاتزال من مخترعات واكتشافات في شتى حقول المعرفة ومجالات الحياة"[2]، ويعرّف أدب الخيال العلمي على أنه" نسق وصيغة خاصة في الكتابة الإبداعية يتكوّن من ركيزتين أساسيتين وهما المخيّلة الأدبية الممتزجة بالحقائق العلمية المجرّدة، والتي يستقي منها الكاتب عناصر التكوين الأساسية لهذا الأدب، والحقائق العلمية ذاتها المستمدّة من الطبيعة والواقع والابتكارات والمخترعات والتكنولوجيا الحديثة الممتزجة هي الأخرى بمخيلة الكاتب"[3]، أو هو

[1]– د.محمد عزام: الخيال العلمي في الأدب، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1994، ص9.

[2]– بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي،ص514.

[3]– شوقي بدر يوسف: أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام، مجلة عمان، ع118، أمانة عمان الكبرى،الأردن،2005، ص78.

مجموعة من القصص العلمية التصوّرية "التي يعالج فيها المؤلف استجابة الإنسان لكل أنواع التقدّم في العلوم والتكنولوجيا بطريقة خيالية محضة"[1]، أو هو بشكل آخر"نوع من المصالحة بين الأدب والعلم أو على الأقلّ الجمع والتوفيق بينهما"[2]، والخيال العلمي هو في منظور أحد الباحثين" جنس روائي استباقي يهتمّ بالمستقبل حيث يظهر القلق ضمن أشكال متخيّلة انطلاقا من معطيات علم اللحظة بطريقة ما"[3].

لعلّ أبرز ما يمكن استنباطه أو ملاحظته من خلال هذه التعاريف، هو اشتغال أدب الخيال العلمي على عنصر الخيال أو المتخيل، على الرغم من طبيعته العلمية، إذ الاتّكاء على التجربة العلمية لا ينفي بدوره دور الخيال الذي يتنافى مع الحسّ الواقعي، فيكشف عن علاقات جديدة بين الإنسان والواقع داخل منظومة خيالية، يعجز في كثير من الأحيان عن إيجاد تفسير مقنع لها، وهو ما قد يتقاطع مع مكوّنات العجائبي من حيث كونه يعنى هو الآخر بالخيال وسحره، فاشتراكهما الأساس يتمثل في أنّ كليهما يشتغل على المتخيل[4]، بل إنّ اشتراكهما يكمن بالدرجة الأولى في وصف الحقيقة التي "تعتبر بالنسبة لقارئ القرن العشرين خيالية بحتة،واللجوء إلى الغامض وغير الطبيعي"[5]،وعلى الرغم من تلاقيهما وتماسّهما في عناصر معيّنة تقوم أساسا على المتخيل والإدهاش والاحتمال، فإنّهما يختلفان إلى حدّ كبير في رؤيتهما إلى عنصر المتخيّل واعتباراته، كون العجائبي يهتمّ في إطار اللحظة بهموم الإنسان المعاصر، فيبصر الأمور من زاوية تعكس الداخل والخارج، أما الخيال العلمي فيهتمّ بإنسان المستقبل أوالغد[6]، هذا علاوة على أنّ ما هو عجائبي لا يمكن تحقيقه بخلاف ما هو خيال علمي، فهو يشكّل بذرة مشروع

---

[1]- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص503.

[2]- محمد عزام: الخيال العلمي في الأدب،ص9.

[3]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص56.

[4]- ينظر المرجع نفسه، ص56(نفسها).

[5]- جان غاتينيو: أدب الخيال العلمي،تر:ميشيل خوري،ط1، دار طلاس للدراسات والنشر،سوريا،1990،ص147.

[6]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص56.

قابل للتحقيق وبأسباب عقلية مقنعة، وبالتالي فهو "جنس" مستقبلي يخالف زمنيا العجائبي الذي يركّز على الماضي والحاضر، كما أنّ أحداثه مغايرة تماما لقوانين الواقع لأنها تقع في عالم موغل في المستقبلية ومستشرف الأزمنة الآتية.

3- الأسطورة:

تقترن الأسطورة بالعجائبي في بعض الأحيان على أنها حقل يندرج داخل جنس واحد، مع انه اقتران يشوبه نوع من التمييع لحدود المفاهيم، ولعلّ الباعث على اعتقاد هذا الاقتران لدى بعض الدارسين كونهما يلتقيان في الاشتغال على اللامألوف ولو بنسب مختلفة[1]، غير أن منطلقهما مبدئيا يؤسّس لحدود الاختلاف والخلاف بينهما، فالأسطورة في جوهرها عبارة عن الحكاية التي "تروي تاريخا مقدّسا ، تروي حدثا جرى في الزمن البدئي،الزمن الخيالي،هو زمن "البدايات"...تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا...باختصار تصف الأساطير مختلف أوجه تفجّرالقدسي(أو"الخارق") في العالم"[2]،وكأن الأسطورة لها علاقة وثيقة بالآلهة وأنصاف الآلهة وبالكائنات الفوق بشرية، وبالوقائع التي حدثت منذ نشوء العالم، فزمانها هو زمان البدايات ذي الصبغة المقدسة أي أنّ أحداثها تقع خارج حياة البشر، وخارج الزمن الدنيوي، كما أنها تؤسس لتاريخ المقدّس وللحقيقة المطلقة، مما يعني أن ارتباطها بالمقدس هو ارتباط بالدين في المقام الأول، أي أنها بمثابة الحكاية التي تستجيب لحاجة دينية عميقة وتطلعات أخلاقية[3]، ولهذا فإنّ الأسطورة هي بتعبير بعضهم قصة "وجود ما" من حيث إنها تروي الكيفية التي نشأ بها هذا الشيء أو ذاك فضلا عن

---

[1]-ينظر لؤي خليل: تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث(م.س)،ص173.
[2]- إلياد مرسيا: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991،ص10.
[3]- ينظر المرجع نفسه: ص22-23.

أنها "ترتبط بالواقع في أولياته و أبطالها كائنات خارقة ويُعرفون بماحققوا في عصور التكوين...وإذا أردنا أن نحدّد مجال الأسطورة فإننا نشير إلى أنها حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق تفسّر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون"[1]، كما يمكن عدّها أيضا" المغامرة الإبداعية الأولى للمخيلة البشرية، ومالبثت هذه المخيّلة أن ابتكرت مغامرات جديدة عبّر كل منها عن الشرط التاريخي لعصره من جهة، وعن محاولات الإنسان الدؤوبة لتملك واقعة تملّكا معرفيا وجماليا من جهة ثانية، وإذا كانت تلك المغامرات أشكالا تعبيرية اتسمت بالجدة تماما فإنها في الوقت نفسه لم تنتج قطيعة مع الأسطورة، إذ تضمّنت في داخلها الكثير من خصائص التفكير والتركيب الأسطوريين، كما جاءت استكمالا لفعاليات التخييل التي أبدعها الإنسان منذ أول ارتطام له بأسئلة الكون والوجود"[2].

وبهذا فإنّ علاقة الأسطورة بالوجود علاقة عتيقة تشكّل نظاما فكريا متكاملا يستوعب قلق الإنسان الوجودي و توقه الدائم إلى كشف الغوامض والأحاجي التي يتحدّاه بها التنظيم الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه،ومن ثمّة فإنّ الأسطورة هي"إيجاد النظام حيث لانظام وطرح الجواب على ملحاح السؤال ورسم لوحة متكاملة للوجود...والأسطورة حكاية مقدّسة يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة"[3]، أي أن الإنجاز الأسطوري يرمي في غايته الأولى إلى تفسير مظاهر الوجود لاسيّما حينما يعوز الإنسان وسيلة أخرى للتعبير عمّا في الوجود من خوارق ومعجزات، فتنصرف حينئذ

---

[1]– د.عبد الحميد يونس: معجم الفلكلور، مع مسرد انجليزي- عربي، لبنان، 1983، ص63.

[2]– نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص15.

[3]– فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة،سوريا، أرض الرافدين ط11، دار علاء الدين، دمشق، 1996،ص19.

الأسطورة إلى اعتمادها نظاما جديدا وهو نظام عجائبي"قوامه الآلهة والقوى الماورائية التي يعتمد بعضها على بعض أيضا، في هرمية مثبتة الأسباب والنتائج"[1].

تبدو الأسطورة من خلال هذه المظاهر الجلية وكأنها صورة للعجائبي غير أنّ طبيعة كل منهما تقتضي حدود التباعد والتباين، على الرغم من كون الأسطورة تغذّي العجائبي بمادتها الموغلة في القدم وتيماتها الحاملة للعديد من بذوره–العجائبي–[2]، واشتراكها في إنجاز عوالم ما فوق واقعية، بحيث تتجلى ضالة الأسطورة الأولى بتاريخها المقدّس، البحث عن كل ماهو مطلق لتأسيس الحقيقة المطلقة، مما يجعلها تدور داخل الميتافيزيقي فيفارق عالمها عالم الواقع، بخلاف العجائبي الذي يبحث أكثر عن النسبي، أو عن الثغرة التي يتسرّب منها التشكيك في الحقيقة ولذلك يتطلّب ضرورة تجاور وجودين؛فيزيقي وآخر ميتافيزيقي أو حضور عالمين مألوف يخضع لنظام ما ولا مألوف يخرق هذا النظام[3].

4– الحكاية/الواقعية السحرية(conte/réalisme magique):

يذهب البعض إلى أنّ مصطلح"الواقعية السحرية" من المصطلحات التي تنتمي إلى تلك السلالة من المفاهيم التي"يعود أقدمها إلى منتصف القرن التاسع عشر، حقبة الرأسمالية الصناعية الواقعية الكلاسيكية، الواقعية التعبيرية، الواقعية الاشتراكية، الواقعية النقدية، الواقعية الأمريكية، وبرغم اختصاص كل واقعية من هذه الواقعيات بملمح مميّز، فإنها تتفق جميعا في فهمها الإديولوجي للواقع"[4]، ويذهب البعض الآخر إلى أنّ المصطلح قد شاع في الثمانينيات من القرن العشرين ولكنهم يستدركون حين يعتبرون "أن

[1] – ينظر فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ط1، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1997، ص21.

[2] – شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص56.

[3] – ينظر لؤي علي خليل: تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث،ص 177- 178.

[4] – سعيد الغانمي: خزانة الحكايات، الإبداع السردي والمسامرة النقدية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004،ص 133.

استعمال المصطلح يعود إلى أبعد من ذلك، ففي 1925م استعمله الألماني فرانز روه في عنوان كتاب ناقش فيه بعض خصائص وتوجّهات الرسم الألماني في مطلع القرن، ثمّ تواصل استعماله فيما بعد في حقل الفن التشكيلي بوجه خاص، وكان استعماله في ذلك الحقل للدلالة على نوع من الرسم القريب من السوريالية حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم وما يخرج عن العالم المألوف من رموز وأشكال...ومن الكتّاب الذين اشتهروا أيضا بتوظيف تقنية الواقعية السحرية الإيطالي إيطالو كافينيو(1923- 1985)، والإنجليزي جون فاولز(1926-...)، والألماني غنتر غراس(1927-...)، والبريطاني الهندي الأصل سلمان رشدي(1947-..)"[1].

غير أنّ المفهوم في حقيقته قد ارتبط بشكل خاص بكتابات روائيي أمريكا اللاتينية أمثال"لويس بورخيس 1899-1988"و"خوليو كارناثار" و"اليخو كاربنتيير" و" ميجيل انخل أستورياس"وغيرهم[2]،وبخاصة منهم الروائي الرائد الكولومبي"غابرييل غارسيا ماركيزGabriel Garcia Marquez(1928-...)"، الذي يلجأ في كل أعماله" إلى التعبير عن الواقع بكل ما يزخر به التاريخ والأساطير وكلّ ما يضمّ في طياته بريق الاستمرارية، إنّ حضور الحس التاريخي والإحساس بالموروث الحضاري لدى ماركيز ساعد على استنتاج البديل الذي أضفى الطابع السحري"[3]، وهو ما يجعل أعماله تتّسم بميسم السحري المختلط بالحقيقي، وكأنه ثمرة امتزاج الخيال بالواقع، حيث يعمد في هذه الأعمال إلى توظيف الوقائع المادية الواقعية، المعجونة بتشكيل خيالي من النوع الذي

---

[1]- د.ميجان الرويلي ود.سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002،ص349.

[2]- ينظر للتوسّع في أسماء كتّاب أمريكا اللاتينية: د.حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية،ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008،ص29.

[3]- بلينيو أبوليبو ميندوثا: غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية،ترجمة وتقديم عبد الله حمادي، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1982، ص21.

يختلط فيه الخرافي بالأسطوري[1]،ولعلّ روايته" الغريق" قبل" الحب في زمن الكوليرا"و"مائة عام من العزلة"، تعتبر البادرة الأولى في مجال الواقعية السحرية، وهي الرواية التي تضافرت فيها" الحقائق المبنية على أسس واقعية لتمتزج بغلاف أسطوري مكثّف يضرب بجذوره إلى أعماق الموروث الحضاري الجمعي ليحدث تشكيلا جديدا للواقع"[2].

وأمّا علاقة الحكاية السحرية بالعجائبي، فهي علاقة جدلية، وربما علاقة احتواء، فالحكاية السحرية تمتلك من الدوافع ما يجعلها تندرج ضمن العجائبي، غير أن الاختلاف بين العالمين(الحكاية السحرية والعجائبي) يكمن في بعض الجوانب التي يحدّدها أحد الباحثين فيما يأتي[3]:

1- المحكي العجائبي يشكل عالما حقيقيا، يوجد فيه شخوص حقيقيون يوجدون فجأة أمام اللامفسّر، بينما الحكاية السحرية تتموضع خارج الحقيقي حيث مرتع المستحيل.

2- الحدث العجائبي حقيقي يخضع للتحوّل، وأما الحدث السحري فهو حدث عالم المستحيل.

3- يتغذّى العجائبي من صراعات العالم الحقيقي والممكن، بينما يتغذّى السحري من تصادم الاستيهامات داخل المخيّلة.

4- النص السحري يسهم في تطعيم النص العجائبي والموضوعات، فيقوم بتحديدها وتلميعها في ضوء الراهن ومعطياته، كما طعّمته الأسطورة.

---

[1]- ينظر الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات(م.س)، ص63- 64.

[2]- بلينيو ميندوثا: غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية، تر: عبد الله حمادي،ص12.

[3]- ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص55.

5- الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية:

تتداخل كلّ من الحكاية الشعبية بما فيها السيرة الشعبية والحكاية الخرافية مع العجائبي، بحكم التقارب والاستيقاء من منهل واحد مشترك وهو المتخيّل، بل نلفي التداخل يمتدّ الى غاية احتواء الأسطورة، فيصير الواحد منها متشابكا مع الآخر وكأنه نسيج واحد يصعب الفصل فيما بينها إلا في عناصر معيّنة تؤطّر بدقة ماهية كلّ على حدة، فالحكاية الخرافية مثلا يراها البعض على أنها"موروثات باقية من الأساطير"[1]، أو أنها ذات صلة في أصولها بمرحلة متقدّمة من تاريخ علاقة الانسان الغامضة بالكون وبذلك فهي" تنطوي على تصوّرات ورؤى ووقائع أسطورية ودينية وتاريخية قديمة، اندغمت في بعضها في عصور زمنية متعدّدة"[2]، وهو ما يجعلها لدى البعض الآخر حقلا ينتمي" إلى عالم الوهم من خلال اللجوء إلى الشخصيات الخيالية، والقبول بما يخالف الطبيعة(الخوارق)،وتصويرالعالم غير الواقعي(الشعري)، الفنتازي، الأسطوري(الخرافي)"[3]، أو ما يجعلها بالتالي "حقلا خصبا يغذّي موقفين متناقضين، أولهما: انتماؤها إلى نتاج الخيالي والهذيان، وثانيهما: خضوعها للإسناد الذي يفترض صحة انتساب القول لقائله، ولتخطي معضلة التناقض هذه، وجعلها ميزة من ميزات هذا النوع السردي، أصبحت الخرافة مثالا لكل ما هو خيالي ووهمي، ممن ينتسب إلى رواة لاوجود لهم، وبذا يصبح التأكيد أنّ نسيج الخرافة ماهو إلا إسناد ما لا حقيقة له إلى ما لاوجودله، ذلك أن راوي الحكاية الخرافية لا يقدّم ما يرويه على أنه واقعة حقيقية، لأنّه يصوّر عالما عجيبا مليئا بالسحر والسحرة والأدوات الخارقة التي تفعل وتتكلّم أحيانا والجن والعفاريت"[4]، غير

1- ينظر سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2008، ص42.

2- د.عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت،1992،ص85- 86.

3- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص78.

4 – طلال حرب: أولية النص، نظرات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي،ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1999، ص127

أنّ الحكاية الخرافية ظلت بخلاف الأسطورة تخضع خضوعا صارما بدرجة أقلّ للاعتبارات الخاصة بالترابط المنطقي والاعتقاد الديني والضغط الاجتماعي[1]، بالإضافة إلى خلوّها-الخرافة- من عنصر الآلهة كأبطال أساسيين وانتفاء حملها طابع القداسة[2]، ولكن يظلّ الجوهر الفعلي للخرافة متمثلا في قوتها التخييلية التي تشكّل الصور[3].

ما يمكن أن يقال عن الحكاية الخرافية في ارتباطاتها بفروع أخرى، يقال أيضا عن الحكاية الشعبية في ارتباطها بالتاريخ الأسطوري، إذ هناك من يراها"موروثا باقيا من الأساطير القديمة حتى ولو اختلف الدارسون في منشأ كل منهما، فذلك الاختلاف لا يمنع أن يكون كل منهما قد "عاش في عالم مشابه هو العالم السحري""[4]، إلا أنّ الذي يفرّق بشكل قاطع بين مكوّنات الحكاية الشعبية وجارتها الأسطورة يمكن أن يحدّد من خلال صورة الأبطال الموظفين، فأبطال الحكاية الشعبية على النقيض من أمثالهم في الأسطورة كما سبقت الإشارة إلى ذلك آنفا، إذ هم- أبطال الحكاية الشعبية-"أقرب إلى الناس العاديين الذين نصادفهم..وعندما يقابل البطل غولا أو جنيا فيستخدم شطارته وحيلته للإيقاع به، إلا أنّ دخول هذه العناصر قي نسيج الحكاية الشعبية لا ينفي طابع الواقعية عنها، مثلما لا يضفي طابع الواقعية على الخرافة وجود أحداث وشخصيات واقعية منها"[5].

تظلّ هذه الأطراف جميعُها من خرافة وأسطورة وحكاية شعبية وما يميّزها من تجاذب وتباعد، قابلة لنوع من الاجتماع والتلاقي في قطب مشترك يقوم على الجمع بين

---

[1]- ينظر عبد الحميد بورايو:الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص147.

[2]- ينظرد. مختار علي أبو غالي: سندباد صلاح عبد الصبور(نقد أسطوري)، مجلة عالم الفكر، مج24، ع4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص184.

[3]- ينظر شرف الدين ماجدولين: بيان شهرزاد(م.س)،ص160.

[4]- مختار علي أبو غالي: سندباد صلاح عبد الصبور(م.س)، مجلة عالم الفكر، ص184.

[5] – فراس السواح: الأسطورة والمعنى(م.س)،ص18.

الخيال والواقع و بين المعقول واللامعقول وتلاشي الزمن والمكان معا[1]، وقابلة لأن تكون مرجعية ورافدا مهمّين لإذكاء السرد العجائبي وتفعيل طاقاته التخييلية وتنويعها، إلا أنّ العجائبي يمثّل في الأخير نظاما حكائيا مختلف الخصائص والتيمات والتشكيل عنها إلى الحدّ الذي يؤسّس لإمكانية تجنيسه كظاهرة تعبيرية استثنائية.

كما قد يضاف إلى هذه الحقول "الجارة" والرئيسة، حقول أخرى قريبة لا تقلّ أهمية ولا ثراء في استثمار العجائبي لها وإدماجها طيّه بعد تحويلها والاستلهام من رؤاها ومضامينها مثل:

أ- اليوتوبيا(l'utopie):

تقوم اليوتوبيا في الغالب على فكرة بناء عالم خيالي لا وجود له إلا في داخل قوانين خاصة وظروف استثنائية[2]، والواضح أنّ اليوتوبيا كفكرة مجسّدة امتدت إلى الأزمنة الإغريقية، وقد كان الفيلسوف"أفلاطون" أول واضع لليوتوبيا في الفكر الإنساني، ويعتبر"أول من استدعى اليوتوبيا من العالم الآخر إلى دنيانا في جمهوريته"[3]، ومنذئذ توالت سلسلة من اليوتوبيات ممثلة في اختلاق المدن الفاضلة بحيث" تسللت رجلة المدن الفاضلة عبر التاريخ، تعكس كلّ منها بيئة عصرها،وتتأثّر بها سلبا وإيجابا"[4]، غير أنه ينبغي الإقرار بأنّ المدن الفاضلة التي أعقبت تاريخيا مدينة أو جمهورية أفلاطون، لا أحد كتب فيها إلا وكانت جمهوريته-أفلاطون- مهمته الأولى[5]، مثلما تأثّر بها الفيلسوف العربي "الفارابي"(873هـــ- 951هـــ) في "آراء أهل المدينة الفاضلة" واليوتوبيا، فضلا عن ظهور يوتوبيات أشهرها المثالية والعلمية،ارتكزت الأولى على أفكار

1- ينظر مختار علي أبو غالي: سندباد صلاح عبد الصبور، ص184.

2- ينظر سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي(م.س)،ص61.

3 - يوسف الشاروني: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج29، ع1، الكويت، 2000، ص186.

4- المرجع نفسه: ص186(نفسها).

5- ينظر محمد عزام: الخيال العلمي في الأدب، ص28.

وأحلام الفلاسفة الذين ابتغوا التخطيط لمستقبل سعيد للإنسان، وأما العلمية فهي تعتمد معطيات العلم وتتجاوز مثالية اليوتوبيات القديمة إلى يوتوبيات ممكنة التحقيق مستندة إلى الأفكار الاشتراكية والعلمية بالدرجة الأولى[1]، وقد ظهرت حديثا يوتوبيات كثيرة ابتداء من القرن السادس عشر على يد" سير طوماس مور**Sir Tomas More**"(1477-1535م) الذي كتب كتابا أسماه بـــ"utopia" ثمّ ما كتبه" فرانسوا ربليه"(- 1553) (دير تيلم) التي يعيش كلّ سكّانها وفق قاعدة واحدة وهي (أفعل ما تشاء)، كذلك كتب "أمن ديديرو"(1713- 1784)(ملحق رحلة بوجانفيي)، وكتب "وايتين كابيه"(1788- 1856)(رحلة إلى إيكاريا)، وكتب "وليم موريس"(1834-1896)(أخبار من لامكان)[2]، هذا بالإضافة إلى ما كتبه" جوناثار سويفت" (رحلات جاليفر)(1726) التي وصف فيها " رحلته وتصور الناس أقزاما وآخرين عمالقة ثمّ وصل إلى بلاد كان الناس فيها علماء وفلاسفة، وبلاد تتصرّف فيها خيولها بعقل وحصافة، في حين أنّ الناس فيها يتصرّفون كالحيوانات، وأصبغ على قصته طابع النقد الساخر"[3]، وغيرها من اليوتوبيات المثيرة واللافتة للنظر.

وأمّا علاقة اليوتوبيا بالعجائبي فهي علاقة تلاق وافتراق، ويتمثل تلاقيهما في كونهما يستمدّان انطلاقتهما من المخيلة ويعملان على بناء واقع مخالف[4]، ولكنهما يفترقان عند السكونية والحركة، إذ اليوتوبيا تقدّم تصوّرا ثابتا ضمن صور مختلفة فهي سكونية، بينما العجائبي عالم يضجّ بالحركة لا ضوابط ولاقوانين تقيّد تجلياته وتشكّلاته[5].

1- ينظر المرجع السابق،ص30.
2- ينظر سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي، ص61.
3- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج2، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص475.
4- ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص61.
5- ينظر سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي،ص61.

ب- السّريالية(**surréalisme**):

وهو مصطلح ارتبط بأحد المذاهب الأدبية والفنية الغربية الحديثة، والمصطلح يعني أساسا ما فوق الواقع، وقد أطلقه مؤسّس المذهب، الفرنسي"أندريه بريتون **André Breton**"(1896- 1966)، علما أن المصطلح في الأصل هو "كلمة ابتكرها غيوم أبولنير في les mamelles de térisias,drame surréaliste (دراما سوريالية عرضت عام 1917 ونشرت عام 1918، على غرار كلمة **supernaturalisme** التي اقترحها جيرار دونرفال..أعاد استعمالها أندريه بروتون ومعه مدرسة كاملة في الأدب والفن الحديثين تتميز بالنفور من التراكيب العقلية أو التسلسلات المنطقية، وبالاستثمار النسقي لكل اللاوعي واللاعقلاني، للحلم والحالات المرضية، وذلك بالرجوع غالبا إلى التحليل النفسي"[1]، ولهذا فالسريالية قد هامت في عوالم كثيرة كالأحلام في النوم واليقظة، وهذيانات السكر والتخدير وزلات اللسان والأخطاء غير المقصودة والتنويم المغناطيسي والأمراض النفسية واللاشعور واللاوعي[2]، وقد استقى"بريتون" كلّ هذه المرجعية من نظريات سيجموند فرويد في مجال التحليل النفسي، وهو الذي عرّفها- السريالية- في بيانه السريالي الأول(1924) في قوله "السريالية آلية نفسية صرف، تدلّ عبرها إما لفظا وإما كتابة أو بأي طريقة أخرى، على النشاط الحقيقي لتفكيرنا، إنها إملاء الفكرة في غياب أية رقابة يمارسها العقل، وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي"[3].

---

[1]- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، وإشراف أحمد عويدات، مج3،ط2، منشورات عويدات، بيروت- باريس، 2001، ص1394.

[2]- ينظر سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي،ص47.

[3]- محمد إسماعيل دندي: السريالية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، ع409، وزارة الثقافة السورية، سوريا،1997،ص78.

إنّ الغاية الأولى للسريالي هو السعي إلى تخطي الجاهز المسبق والرؤية السطحية للعالم كما يراها الإنسان "العقلاني"، ولأجل ذلك ينبغي على هذا السريالي إذاما أراد بلوغ "العجيب والخارق" أن يغيّر تأويله للعالم الذي يحيط به على حدّ رؤية الشاعر والناقد"أدونيس"[1]،كما أنّ السريالي يدعو دعوة صريحة إلى تفعيل الخيال وتثويره وإطلاق العنان له دون حدود وإتاحة المجال له ليغدو بعدا جماليا واسعا، إذ الخيال كما يفهمه السريالي هوالذي يتيح بلوغ ماوراء الواقع الذي يشكّل جزءا من الذات[2]، هي دعوة يطغى فيها جانب تحرير التخييل وتحرير اللغة التي تعتبر لدى السريالي أداة لاكتشاف الذات، مما يتقاطع مع رؤية العجائبي، في تمجيد السحري والاستيهامات والاشمئزاز من الواقعي، مع اختلاف غايات ووسائل كل منهما.

ج- علم النفس والتحليل النفسي/ماوراء علم النفس:

لقد أفاد العجائبي كثيرا من مقولات علم النفس التحليلي(la psychanalyse) ومن تفسيرات ماوراء علم النفس أو الباراسيكولوجيا(la parapsychologie)، فعلم النفس التحليلي يقوم أساسا على دراسات الهلوسات والهذيان والأحلام وأمراض الغرابة المقلقة وهي مجموعة من الاختلالات التي كشف عنها الطب العقلي والنفسي[3]، بخاصة منها الأحلام التي يلجأ العجائبي إلى تفكيك بنيتها وإعادة بنائها ضمن عالمه المتداخل مع الواقع[4]، وكذا **الغرابة المقلقة(l'inquiétante étrangeté)** التي توصّل إليها فرويد في تحليلاته، فهي الأخرى تجمع بين الغريب والمقلق في إطار اللامألوف الذي يتولّد غالبا من بعض العقد التي لها صلة بالهلوسات والجنون وحالات

1- ينظر أدونيس، علي أحمد سعيد: الصوفية والسوريالية، ط3،دار الساقي، بيروت،2006،ص51.

2- ينظر سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي،ص97.

3- ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص68.

4- ينظر سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي،ص48.

أخرى، وقد أشار "فرويد" إلى حقيقة هذه الغرابة المقلقة حين استنتج أنها تظـــــهر غالبا وبكـــــل يـــــسرعنـــــــدما تمـــحى الحـــــــدود بـــين التخييـــــــــل والواقع[1]، وهو ما يمكن أن يظهر من خلال اضطراب نفسيات الشخوص واختلال سلوكاتها وأفعالها والتي تفرز في الآن ذاته الدهشة والغرابة في نفس المتلقي، ومن ثمّ انسحاب ذلك على النص وظلاله الفنية والجمالية والدلالية.

وللعجائبي صلة أيضا بحقل ماوراء علم النفس الذي يعتبر علما قريبا أو مجاورا لعلم النفس غير أنه يهتمّ بدراسة الظواهر العجيبة والغريبة التي لايتناولها علم النفس أو التي تبدو لأول وهلة مستغلقة على التفسير أو فوق مستوى الفهم[2]، و يطلق على كل سلوك يعنى بدراسة الظواهر غير العادية مثل ظاهرة التخاطر أي تناقل الخواطر من عقل إلى عقل عن بعد ودونما وسائط حسية محدّدة[3] ويُقصد به هنا بلفظ آخر "قراءة الأفكارعن بعد"(**télépathie**)،كما يطلق على ظواهر أخرى مثل "تكوين الأشباح"(**fantasmagenèse**)وإيجـــــادمـــــــادةمـــــــن العدم،و"مناجاة الأرواح"(**spiritisme**)، و"تحريك الأشياء عن بعد"(**télékinésie**)، و"تغيّر ملامح الوجه"(**transfiguration**)و"إشعـــــــال النـــار أو إضاءة النور عن بعد"(**photogenèse**) و"الإصابة بالعين الشريرة"(**mauvais œil**)، و"التكلّم بلغة يجهلها المتكلم(xénoglossie)و"التلبّس الشيطاني أو الجني، والطيران في الهـــــــــواء

---

[1]- voir Sigmund Freud:l'inquiétante étrangeté,traducation de marie bonaparte et e.marty,introduction et commentaires par francois stirn,1ere Edition 1987,p75, voir le contexte original : (**c'est que l'inquiétante étrangeté surprit souvent et aisément chaque fois ou les limites entre imagination et réalité s'effacent**)

[2]–ينظر د.روجيه شكيب الخوري: سلسلة العلوم البارابسيكولوجية، ج9، البارابسيكولوجيا:ملخصها، تطورها،مصطلحاتها ومناهضتها، ط1، دار ملفات،بيروت، 1996،ص 15.

[3]- voir Norbert Sillamy :Dictionnaire de psychologie, Librairie Larousse,Paris,1996,p188.

ومعرفة المستقبـــــل أو الرجم بالغيب"(**précognition**)و"الإيحاء والتنبّؤ"(**clairvoyance**)[1] وغيرها من الظواهر الغريبة والمدهشة، وهي ظواهر على العموم "روحية منسوبة إلى قوى لم تعرف حقيقتها بعد، ومجاوزة لحدود التجربة السيكولوجية"[2]، وتتجلى إفادة العجائبي من هذا المجال في كونهما يلتقيان عند انشغالهما بالأشياء ذاتها التي تخرج عن الإدراك الحسي مع اختلافهما في البحث عن الأسئلة المطروحة ،بحيث يحاول ماوراء علم النفس الإجابة عنها علميا وإبعاد المخيّلة من عمله، بخلاف العجائبي الذي لا يجيب بالضرورة عن الأسئلة بأجوبة علمية بقدر ما يقدّم رؤية ينظر من خلالها إلى الواقع[3].

وعليه، فإنّ العجائبي في ارتباطه الشبَكي بكل هذه الحقول الرئيسة منها والثانوية وبحقول أخرى لم نقف عليها لقلة أهميتها بالنسبة إلى سابقاتها رغم قربها من دائرته- العجائبي-،قد جعل منها مَعينا ينتهل منه، وآفاقا مفتوحة يرتادها، وخطابا ثريا يعزّز به تشكيلاته ويهضم مكوّناته ليمتصّها ويعيد من ثمّة إنتاج نص جديد ومغاير.

1- ينظر روجيه شكيب الخوري: سلسلة العلوم البارابسيكولوجية،ج9، البارابسيكولوجيا،ص18- 20.

2- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج2، ص305.

3- ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص70.

PDF-XChange Viewer
Click to buy NOW!
www.docu-track.com

الفصل الثاني

اللغة السّردية؛مواصفات التعجيب وتشكّلات الحكي

1- عتبة العنوان/ حكاية العجائبي وتداولية السّياق

2- عتبة البدايات الروائية:فاعلية الملفوظ الحكائي وبلاغة المتخيّل

3- دينامية المتناص والمناص وآليات التفاعل السياقي

4- جماليات الوصف والتمرّد على الرّتابة

تمثّل اللغة السردية في الممارسة الروائية منبعا دلاليا وحاضنا تشكيليا هامّين، في تحديد الفضاء الجمالي والسيميائي والإيديولوجي والتخييلي،ومن ثمة صياغة العالم الحكائي وارتباطه بالواقع وإحالاته وباللاواقع وأصدائه اللامألوفة، مما يجعل من اللغة إضافةً إلى كونها مادةَ البناء الروائي ومقوّما أساسيا من مقوّمات الحكي والتشكيل والنسج المتعدّد للدلالات والمضامين والأشكال، وهجًا دفقا مفتوحا على الكثير من الإمكانات التصويرية والخيالية والبلاغية والإبلاغية، وكذا مولّدا خلاّقا لمظاهر التعجيب وعناصره التكوينية في النص الروائي، وقد ارتأينا أن نقف على بعض عتبات هذا التعجيب وبنياته فيما يأتي:

1- عتبة العنوان/حكاية العجائبي وتداولية السّياق:

يعتبر العنوان في الخطاب النقدي والإبداعي المعاصر عنصرا مثيرا وشفرة أدبية بالغة الأهمية، لما يحظى به من اعتناء وانشغال لدى النقاد بشكل موسّع، وهو ما جعله يشكّل عتبة نصية تتصدّر كل عتبات النص الأخرى، باعتبارها- عتبة العنوان- عتبة بارزة يمكن تشبيهها بعتبة البيت والتي" تربط الداخل بالخارج، وتوطأ عند الدخول؛ المكان الذي لا غنى عنه للداخل إلى المترل"[1]، كما أنها تمثل أولى عتبات الولوج والإفضاء إلى عمارة النص وأبهائه،بوصفها موطئ البداية لا يمكن بأي حال من الأحوال تفاديها أو تجاوزها، وبوصفها أيضا مفصلا حاسما في التفاعل مع هذا النص، فيغدو العنوان من هذا المنطلق مكوّنا دلاليا ينظر إليه على أنه قد يكون سمّا وترياقا في الآن ذاته "فالعنوان، عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته، يكون ترياقا محفّزا لقراءة النص، وحينما ينفّر القارئ من تلقي النص يصير سمّا يفضي إلى موت النص وعدم قراءته"[2]، وكأنّ العنوان في هذه الحال عتبة الباب الذي يسبق البيت، والبيت هنا يمكن تمثيله بالنص، ولا يمكن في

---

[1]- معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، ط1، النادي الأدبي الثقافي ، جدة، 2002، ص7.

[2]- محمد بوعزة: من النص إلى العنوان، مجلة علامات في النقد، مج 14، ع53، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2004، ص 408.

اعتقاد الناقد" سعيد يقطين" للباب أن يكون بدون عتبة تسوق إلى البيت ولا يمكن من ثمّ الدخول إلى البيت دونما اجتيازها[1].

ولعلّ ارتباط النص بالعتبات هو ارتباط وثيق وجدلي، يحيل الواحد منهما على الآخر، كما أن موضوع العتبات(seuils) لم يكن يثير الاهتمام على الأرجح قبل توسّع مفهوم النص، فكان هذا التوسّع في فهم النص وتطوره والتعرف على مختلف جزئياته ومكوناته ومحيطه، مناسَبة ومحطة مهمتين للالتفات الجاد والمنهجي إلى عتباته– النص–[2].

فاغتدى العنوان من ثمة واجهة حجاجية بارزة(façade argumentative) أو بالأحرى لافتة دلالية، شكّلت سلطة استراتيجية في تحقيق دور فاعل في فهم النص واستيعاب حدوده والكشف عن محموله الدلالي والتخييلي، إذ يتجلى على هذا الأساس دوره السيميائي والفني في التفاعل والتأويل، من حيث اعتباره جزءا دالا من النص ومفتاحا إجرائيا يعين على فتح المغاليق وتيسير مهمة اقتحام أغواره وتشعباته الوعرة[3]، وممرّاته المتشابكة، بالإضافة إلى ضرورة النظر إليه على أنه عنصر فضائي وعتبة من عتبات القراءة تسهم في استقبال النص[4]، وهو ما يجعل منه علامة سيميائية مشحونة بالرموز والإحالات التي تغري على البحث عن وظيفتها وعلاقاتها بفضاء النص، ومحاولة تفكيك شفراتها الرامزة، مما حدا بالبحث السيميائي إلى أن يولي قسطا كبيرا من عنايته لدراسة العناوين في النص الأدبي[5]، وهو ما يضع العنوان في بؤرة الدراسات التي تهتمّ بنظرية النص وتلقّيه وتأويله، فضلا عن أنه قد يغدو معطى استراتيجيا ومحوريا فيسهم إلى حدّ كبير في تحديد هوية نص ما، حيث تدور حوله المقاصد وبه تتعالق، وكأنه بمثابة الرأس

---

[1]- ينظر عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر– الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت،2008، ص13(ينظر تقديم سعيد يقطين).

[2]- ينظر المرجع نفسه: ص14.

[3]– ينظر جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، الكويت، 1997، ص90.

[4]– ينظر شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص

[5]- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ص33.

من الجسد[1]، وهكذا تتجلى الصلة بين العنوان والنص في صورة علاقة تكاملية وجدلية، بل هي صلة رحمية بمثابة الحبل السُّري الذي يربط بين الأم ومولودها، بحيث يظلّ العنوان وحده من غير ارتباطه بنصه" عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى"[2]، ولأنّ العلاقة تبدو كذلك، فهي ذات طبيعة مرجعية بينهما بحيث يحيل كلّ منهما إلى الآخر، أي يمكن اعتبارها علاقة تفاعلية في منظور أحد الباحثين[3]، وهي العلاقة التي تنشأ وفق تمثلات وسياقات نصية توضّح طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه[4].

إذاً بهذه الصورة التي من خلالها يتموضع عنصر العنوان في الفضاء النصي، انطلاقا من كونه هو الآخر أصبح نصا موازيا فرعيا في مقابل نص" المتن" يضارعه في الدلالات والإيحاءات، وينفرد ببنيته التوليدية والرمزية، يمكن استغلال مفتاح العنوان والاشتغال عليه كبقية العتبات الأخرى المصاحبة له، لا سيما إذا ما اعتُمد كفاتحة لخطاب النص الروائي خصوصا وأولى عتباته التي تعنينا، بتمثيله لما يمكن وسمه بملفوظ ما قبل الحكي، وبما يوحي به من حمولة رمزية وتخييلية تتضمن نوعا من وميض التعريف لما ينطوي عليه النص من ظلال سردية ودلالية كثيفة، يحتاج المتلقي في مواجهتها إلى مفاتيح قرائية جزئية لتفكيك البنيات وإضاءة المجاهيل، ولهذا كانت للعتبات بعامة وللعنوان بخاصة أهمية بالغة في بناء النص لكونها" تشكل وظائف نصية وتركيبية تفسر أبعادا مركزية من استراتيجية الكتابة والتخييل"[5]، ولعله الأمر الذي جعل الخطاب النقدي المعاصر ينبّه إلى حيوية وقيمة وخطورة وجود العنوان على رأس النص، ودرجة تأثيره في توجيه فضاء

1- ينظر سامح الرواشدة: منازل الحكاية، دراسة في الرواية العربية، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2006،ص 134.

2- الطاهر رواينية: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة، ع1، اتحاد الكتاب الجزائريين، 1991، ص15.

3- ينظر حميد لحمداني: عتبات النص الأدبي(بحث نظري)، مجلة علامات في النقد، مج12، ع46، النادي الأدبي الثقافي، جدة،2002، ص23.

4- ينظر عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، ط1، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص19.

5- محمد بوعزة: من النص إلى العنوان، مجلة علامات،مج 14، ع53، ص410.

الحكي والسياق الحكائي العام لنص الرواية،باعتبار العنوان ذا بعد تداولي تواصلي ولديه وظائف يتحرّاها المتلقي الذي يعتبر طرفا في العملية التداولية، والتي يحدّدها أحد الباحثين في ثلاث وظائف تتعلق بما يسميه بـــ(التسمياتية – التعيينية- الإشهارية)[1]، أو هي الوظائف ذاتها التي أشار إليها ولو بمصطلحات أخرى الناقد الفرنسي(جيرار جينيت **G.Genette** 1930-...)الذي يعدّ أحد النقاد المعاصرين الذين أولوا أهمية خاصة لموضوع العناوين خصوصا والعتبات عموما تنظيرا وتطبيقا، حين دعاها بـــ(وظيفة التعيين fonction de désignation)و(وظيفة تحديد المضمون fonction d'indication du contenu) و(وظيفة إغراء الجمهور (fonction de séduction du publique)[2]، فضلا عن أنها الوظائف التي اعتبرها البعض أمثال الناقد الفرنسي"هنري ميتيران **Henri Mitterrand**" أحد مؤسسي علم العنوان(**titrologie**) من المباحث المعقدة الخاصة بموضوع ما يحيط بالنص[3]، غير أن أهم الوظائف المذكورة التي تضطلع بدور بارز في العملية التداولية، هي الوظيفة الإغرائية(séductive) وذلك من خلال إسهامها في تحريك وتنشيط إمكانات التلقي بالنسبة إلى القارئ.

لقد رأى" جيرار جينيت" بنوع من التركيز خطورة العتبات بما فيها العناوين التي ظلت مرتبطة لديه بكل ما يمهد إلى الدخول إلى النص أو يوازيه[4]،لاسيّما حين عبّر عن تلك الخطورة باقتضاء الحذر من العتبات[5] أو ما يسمى بالمناصات، ولعلّ الفعل التداولي والجانب الاتّصالي لملفوظ العنوان هو مناط العقد في هذا السياق بحكم أنّ العنوان قد يكون نواة الحكاية وبؤرة التخييل للنص الروائي، وكونه أيضا أول لقاء فعلي ومحسوس

---

[1]– ينظر عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص(م.س)، ص18.

[2]- voir , Gérard Genette : Seuils, éditions du seuil, Paris, 1987, p81-83.

[3]- نقلا عن عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص104.

[4]- ينظر حميد لحمداني: عتبات النص الأدبي(بحث نظري)، ص32.

[5]- voir, G.Genette : Seuils, p367.

بين المبدع(المرسل) أو ما يمكن تسميته بالمعنوِن(titreur) والمتلقي أو المرسل إليه(المعنوَن إليه titraire)، مما جعله ضرورة كتابية وبديلا رمزيا لسياق العلاقة بين طرفي الاتصال[1].

تأسيسا على هذا، ارتأينا أن نقترب من عتبة عناوين الروايات التي يمكن اعتبارها مظهرا من مظاهر البنية العجائبية للنصوص:

أ- "عين الفرس" للميلودي شغموم[2]:

يعتمد الروائي المغربي الميلودي شغموم عنوانا مثيرا وموحيا بصيغة تركيبية إسنادية، تتألف من تجاور اسمين يكمّل أحدهما الآخر" عين الفرس"، وهو عنوان يثير عند قراءته أول الأمر نوعا من الحيرة الدلالية لدى المتلقي، بحيث يسوقه بكل فضول وتحفيز نحو البحث عن سماته السردية المقصودة وعن الجسر الذي يربطه بالفضاء الحكائي للرواية وحدود علاقته به من حيث الواقعية المرجعية والتخييل، ومن حيث المطابقة والانزياح، وهو ما يجعل الدافع إلى التوغل في النص،يكتسي نوعا من السحر والإثارة وتعدد التوقعات وكذا نوعا من التوتر والرمزية والتساؤل المفتوح عن ماهية"عين الفرس"، إن كانت كائنا خرافيا أم جغرافيا معلوما أم شيئا آخر لا هذا ولا ذاك، ولعله الشيء الذي لا يمكنه التجلي وإدراك كنهه إلا بعد الانخراط في نسيج النص ومحاولة الكشف عن تداعيات العنوان العالقة واقتناص الإجابات، فنلفي الروائي واضعا بشيء من المكر السردي أجوبة عديدة لكل تساؤلات ممكنة قد تثار في ذهن القارئ والتي لن يهدأ له بال ولا فضول حتى يفكّ شفرة هذه العتبة العجائبية التي تشرع بوابة الحكي على مصراعيها، ذاكرا في موضع من المواضع السردية "عين الفرس" على أنها" مبتكر من مبتكرات العصر التقنية العجيبة وجيء بكبير المهندسين وهو روسي عظيم الخلقة، فوضع أمامي جهازا صغيرا يشبه رأس فرس بعين واحدة، فقال الأميرال:- الآن يمكنك أن تحكي بدون عناء،

---

[1]- ينظر محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص45.

[2]- الميلودي شغموم: عين الفرس، ط1، دار الأمان، الرباط، 1988.

تأكد من أن صوتك سيصل بدون أدنى إزعاج، إلى كل أنحاء الإمارة بفضل عين الفرس هذه !"[1]، وفي موضع آخر على أنها "فعلا العين التي تقع في رأس الحيوان وكذلك هي عبارة عن آلة صغيرة موجودة بمكان ما، وفي مكان غير بعيد عنا بالطبع، مكان الحكاية كزمانها، أقرب إلينا من حبل الوريد ولكن... – في رأس الفرس، الحيوان الذي اسمه الفرس ، لم أمزح، فقد حاولت أن أكون في مستوى تفكيره إلا أنه غضب حتى اختلط الثعلب برفيقيه، فحاولت أن استدرك: – في بيت الأمير، هي الآلة الصغيرة التي في بيت الأمير "[2]، غير أن الروائي والسارد كليهما لم يقفا عند هذا الحد من إضفاء بعض الالتباس والتعتيم وتشتيت الدلالة الواحدة، وذلك حين يمنح ملفوظ العنوان تفسيرا آخر يزيد الأمر حيرة وغموضا وقلقا في درجات التلقي باعتبار عين الفرس" اسم مدينة تقع في مكان ما" من خلال معلومة السياق الذي جاء فيه أنها" اسم سري لإحدى المدن الشاطئية بالإمارة"[3]، وكذا في سياق آخر يعزز هذا المعنى أكثر" عين الفرس مدينة شاطئية صغيرة مرتفعة قليلا من سطح البحر، بحيث تبدو للناظر إليها من جهة الشاطئ وكأنها تتدلى مثل باقات من الورد الأبيض، من عنان السماء، ولأن السماء تختلط بالبحر، بالنسبة للناظر إليها من إحدى الهضاب الأقل ارتفاعا الملتصقة بها، فإن المدينة تظهر آنئذ وكأنها البياض الذي يربط بين عمق البحر وارتفاع السماء..."[4]، بل نلفي في سياقات أخرى أنّ "عين الفرس" باتت علامة يمتزج فيها الواقعي بالخيال والكائن بالممكن، وقد اختلط فيها حكي الواقع بواقع الحكاية الوهمية، إلى الحد الذي يظهر فيه السارد/البطل (محمد بن شهرزاد الأعور) واقعا في حيرة من أمره تجاه" عين الفرس" في كونه هو ذاته لم يعد يعرف حقيقتها بعد أن اعتقد أنه صانعها ومختلقها، وهو الذي

---

[1]- المصدر السابق:ص7.

[2]- المصدر نفسه: ص40.

[3]- المصدر نفسه: ص40.

[4]- المصدر نفسه: ص48.

أنشأها من وحي خياله"- وها أنت ترى يا سيدي أن هذه الحكاية، حكاية عين الفرس، ربما بفضل الصدفة كما أظنّ، وربما بفضل شيء يجري على الدوام، يوجد لها مكان لم أعرف لا أنا ولا أنت ولا الأمير اسمه.."[1]، فيجد نفسه من حيث لا يشعر لا يستطيع تقرير مصير حكايته التي ظنها في الأصل من نسجه وتأليفه، معاقبا من قبل الأمير بوضعه في مدينة" عين الفرس" المزعومة منفيا وغريبا ومعزولا ومكمم الفم مدة من الزمن، ثم ترفع العقوبة عنه ويحمل مجددا إلى الأمير ليقضي عليه نهائيا" – أمرنا نحن الأمير وارث حظه أبا السعيد بنسعيد بما يلي: أولا: عزل عين الفرس عن بقية مدن وأنحاء الإمارة إلى أن تطهر، ثانيا: تكميم فم حاكينا الأسبق، محمد بن شهرزاد الأعور، ونفيه إلى عين الفرس، ثالثا: يقضي محمد بن شهرزاد الأعور في عين الفرس مدة تسعين يوما مكما معلقا السمّ في عنقه، ثم يحمل إلينا بعد انقضاء هذا الأجل ليتجرّع السّم في حضرتنا"[2].

وهكذا فإنّ الثراء الدلالي لعنوان نص" عين الفرس" وما يفتحه من آفاق تأويلية غير منتهية، وما يمكن أن يشيّده من عوالم تخييلية لدى المتلقي، يجعل من البنية الحكائية للرواية مسارا سرديا متدثّرا بصيغ الحكي العجائبي المتنامي.

ب- "كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة" لجمال الغيطاني[3]:

ينهض عنوان نص" كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة" للروائي المصري جمال الغيطاني على ملفوظ ذي وحدتين لغويتين، أحداهما رئيسة والأخرى فرعية، وهو عنوان يبدو لأول وهلة مؤشرا دلاليا يحمل صبغة لسانية غير مألوفة، يمكنها أن تحيل على مرجعيات عديدة في التأليف الثقافي العربي، كما يمكنها أن تحيل على نمط كتابة قد ينفلت من قيد التجنيس والتأطير، بخاصة وأن ألفاظا كالكتاب والتجليات والأسفار ذات إيحاءات مفتوحة على أضرب تعبيرية لا صلة لها بالضرب السردي كعوالم المتصوفة

---

[1]- المصدر السابق: ص41.

[2]- المصدر نفسه: ص44.

[3]- جمال الغيطاني: كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة، ط1، دار الشروق، مصر، 1990.

وتجاربهم الروحانية والعرفانية المبطنة بأسرار الوجدان والباطن، وكأن هذا العنوان بهذه الصياغة يقودنا صوب تجربة سردية تعلن الاختلاف والتميز بشيء من التمرد على أساليب فنية سائدة، مما يطبع شكل الكتابة والعنونة لدى الروائي" الغيطاني" بطابع المتمرد على كل ما هو" مألوف في الكتابة الروائية القصصية، ويعلن أيضا عن دخول مغامرة جديدة مع المصطلحات الصوفية"[1]، وهو ما يمكن أن توحي به دلالات العنوان من أجواء تنبعث منها روائح تجربة مختلفة تنتظر المتلقي وتولجه في دوائر رمزية كثيفة،لها مصطلحاتها وطقوسها وخصوصياتها.

لعلّ العنوان المركّب من كلمات متجاورة مستمدة من أنموذج عنونة يمتدّ بعيدا في كتابات التراث العربي المتباينة، وكأن الناص يحذو فيه حذو بعض عناوين تآليف عديدة ذكرت في التراث العربي، كتلك التي وسمت بها كتابات قديمة على نحو" كتاب المواقف وكتاب المخاطبات" لمحمد بن عبد الجبار النفري(ت816هـ) و"كتاب التعريفات" لعلي بن محمد الجرجاني (ت816هـ) و"كتاب الحدود" لابن سينا(ت438هـ) و"كتاب الطواسين" للحلاج(ت309هـ) و"كتاب الحيوان" للجاحظ(ق3هـ) و"كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر" لأبي هلال العسكري(ت 395هـ)، وكذا بدرجة أقوى نصوص صوفية للشيخ ابن عربي والذي يبدو أقرب نموذج قد حاكاه الروائي في رسم عنوانه، لا سيّما أن الكثير من أعماله ومتونه قد تصدّرتها عناوين شبيهة بل تكاد تكون هي ذاتها مثل "كتاب التجليات" و"كتاب الإسفار عن نتائج الأسفار" و"كتاب الفناء في المشاهدة" و"كتاب الجلال والكمال"و"كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى" و"كتاب الوصايا"[2]، بمعنى أن بنية عنوان النص الروائي بما تتسم به من تركيب

[1]- وذناني بوداود: جمال الغيطاني والرواية الصوفية، مقاربة في رواية التجليات، مجلة حوليات التراث، ع2، تصدرها كلية الآداب بجامعة مستغانم، 2004، د.ص، ينظر المقال على الرابط : annales.univ-mosta.dz تاريخ الاطلاع 2006/02/25

[2]- ينظر ابن عربي،محي الدين: رسائل ابن عربي، تقديم محمود محمود الغراب، ضبط محمد شهاب الدين العربي، ط1، دارصادر، بيروت، 1997،ص24،15، 171، 414، 456، 503.

اصطلاحي إيحائي، هي بمثابة نسق رمزي باطني موصول بتجليات الغموض والغرابة واللامألوف، ابتداءً من لفظة "كتاب" التي توحي بفعل الكتابة والتدوين لتجربة سردية وروحية عسيرة يغلب عليها الترميز والتلويح أكثر من الإفصاح والتصريح، وقد اتّضح ذلك في مستهلّ النص كما جاء في هذا السياق"...رجعت فهان عليّ أن يتلاشى كل ما رأيت ، فعكفت، ودوّنت، لعلي آتي مما رأيت بقبس، أحيانا وضحت، وأحيانا فصلت، وأحيانا رمزت ولوّحت، سترت وما أفصحت، لكنني بعد أن امتلكت بياني، وكدت انتهي من الكتابة، خطر لي خاطر، أن أفرغ يدي من هذا الأمر الجلل خوفا من قلة التحقيق وعدم قدرتي على التدقيق،فعزمت، ومزّقت كل ما دوّنت، شتته، وذريته وصار كأنه لم يكن، صار نسيا منسيا، صار أثرا مندثرا بعد أن كان مسطورا، وتساءلت هل أتى عليّ وعلى تجلياتي حين من الدهر لم نكن شيئا"[1].

فالكتاب قد يقترن ههنا بالكتابة التي يوجّهها صاحبها نحو متلقّ منتظر، يشكّل طرفا جوهريا في النظام التداولي، بل إن لفظ" الكتاب" من هذا المنطلق قد يفتح آفاق انتظارات تدفع إلى رحاب التأويل، باعتبار هذا اللفظ من الألفاظ الخطابية التي تحيل على محتوى النص مثلما تذهب إليه إحدى الباحثات[2]، وكأنّ نص التجليات الذي حاول فيه صاحبُه على نحو غير مألوف المزجَ بين خطابين مختلفين ؛السرد والتصوّف، يباغت المتلقي بمكتوب سرداني متصوف يختزن طاقة متدفّقة من التّماهي بين دلالات واقعية ظاهرية لها علاقة بالماضي والحاضر والتاريخ، ودلالات أخرى روحانية باطنية متدثّرة بلغة الغيب والخفاء والترميز، مما يسوّغ لنا طرح التساؤل حول هوية هذا النص من حيث التجنيس بوصفه إما رواية بمعاييرها ومفاهيمها التقنية المألوفة أو شكلا آخر ينفلت من التصنيف وتتلاقى فيه العديد من الصيغ والأساليب؟وإن كنا لا نرى الأمر من الضروري بمكان في تناوله ضمن هذا السياق بما أنه لايخدم كثيرا الجزئية المعالجة،بيد أنه

---

[1]- الغيطاني: التجليات، ص5-6.

[2]- ينظر د.آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي(من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، ص254.

من الإمكان اعتبار نص التجليات مما ينتمي إلى نمط ما يسميه بعضهم بــ"**كتابات نصية**" حيث يبتعد النص عن الرواية كجنس أدبي مخصوص،فلا يبقى منها إلا نفسها السردي[***] ،وأمّا لفظة "التجليات" التي تُسند إلى لفظة" كتاب" في العنوان فهي من الاصطلاحات التي اشتهرت لدى المتصوّفة،والتي يرادفها في الفكر الصوفي مفردات تدلّ عليها مثل"الفيض،الظهور، التنّزل،الفتح"[1]،وقد تمثّلَ الصّوفي "ابن عربي" تجربة هذا المصطلح بشكل لافت، بوصف التجلي قد تسرّب إلى كل البنيان الفكري لديه، بل هو العماد الذي بنيت عليه فلسفته في وحدة الوجود، إذ بالتجلي يفسّر الخلق[2]، كما أن التجلي في العرف الصوفي العام هو ما يمكن أن "ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب"[3]، وقد تعدّدت الغيوب في المفهوم الصوفي "باعتبارتعدّد موارد التجلي فإن لكل اسم إلهي بحسب حيطته ووجوهه تجليات متنوعة وأمهات الغيوب التي تظهر التجليات من بطائنها سبعة، غيب الحق وحقائقه، وغيب الخفي المنفصل من الغيب المطلق بالتمييز الأخفى في حضرة أو أدنى، وغيب السر المنفصل من الغيب الإلهي بالتمييز الخفي في حضرة قاب قوسين وغيب الروح وهو حضرة السر الوجودي المنفصل بالتمييز الأخفى والخفي....وغيب القلب وهو موقع تعانق الروح والنفس ومحل استيلاد السر الوجودي ومنصة استجلائه في كسوة أحدية جمع الكمال وغيب النفس وهو أنس المناظرة وغيب اللطائف البدنية وهي مطارح أنظاره لكشف ما يحق له جمعا وتفصيلا"[4].

وأمّا فيما يخصّ الجزئية الأخيرة من العنوان، ألا وهي الأسفار الثلاثة، فهي كذلك من المصطلحات التي تنتمي إلى فلك الصوفية والتصوّف، وقد عُرِف السفرُ في الثقافة

[***] ينظر محمد الباردي:في نظرية الرواية،ص182.

[1]– ينظر د.سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ط1، دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص 257.

[2]– ينظر المرجع نفسه: ص258.

[3]– أبو حامد الغزالي: كتاب الإملاء في إشكالات الإحياء، دار المعرفة، بيروت،ص16 ،وينظر محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية(في معرفة الأسرار المالكية والملكية)، ج2، ضبط عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985، ص132.

[4]- علي بن محمد شريف الجرجاني: كتاب التعريفات، 1985، ص53.

الصوفية مصطلحا من أهم المصطلحات التي تطرحها معاجم الصوفية والتي ترتدي لبوسا خاصا بمجرّد تماسها مع حدود التجربة الصوفية[1]،ممّا يعطيه-المصطلح- معناه الذي يمتلك خصوصيته الدلالية والطقوسية والروحانية، وقد جعل "محي الدين بن عربي" الذي يلوح أن الروائي قد استلهم منه ملامح كتابته، الأسفارَ ثلاثةً لدى الساعي إلى لحظة التجلي أو المكاشفة ، في قوله"أمّا بعد فإن الأسفار ثلاثة لا رابع لها أثبتها الحق عزّوجلّ وهي سفر من عنده، وسفر إليه، وسفر فيه، وهذا السفر فيه هو سفر التيه والحيرة، فمن سافر من عنده فربحه ما وجد وذلك هو ربحه، ومن سفرفيه لم يربح سوى نفسه، والسفران الأولان لهما غاية يصلون إليها، ويحطون عن رحالهم، وسفر التيه لا غاية له، والطريق التي يمشي فيها المسافرون طريقان، طريق في البر وطريق في البحر"[2]، وإن كان غيره يرى أنّ الأسفار أربعة وليست ثلاثة في كتاب التعريفات[3].

تنطوي تجربة التجليات ولوعة السفر على معاناة شاقة يكابدها من يعايشها وهو لدى المتصوفة ذلك السالك الذي يسلك في هذه الرحلة الروحانية العجائبية، سبلا عديدة توصله إلى غايته الأسمى، فيعبُرمتنقّلا من منزلة إلى منزلة ومن حال إلى آخر ومن مقام إلى غيره ، إذ السلوك هو "انتقال من منزل عبادة إلى منزل عبادة بالمعنى، وانتقال بالصورة من عمل مشروع على طريق القربة من الله إلى عمل مشروع بطريق القربة إلى الله بفعل وترك... وانتقال بالعلم من مقام إلى مقام، ومن اسم(الهي) إلى اسم، ومن تجل إلى تجل ومن نفس إلى نفس، والمنتقل هو السالك"[4]، والمقام والحال يعتبران من المنازل الرديفة التي لا تفترق في التصوّف الإسلامي، بل إن العلاقة بينهما جدلية، بحيث كلما ترسخ السالك في المقام نقص في الحال والعكس بالعكس صحيح[5].

[1]- ينظر د. ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، د.ط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص34.
[2]- محي الدين بن عربي: الإسفار عن نتائج الأسفارضمن رسائل ابن عربي، ضبط محمد شهاب الدين (مرجع سابق)، ص457.
[3]- ينظر الجرجاني: كتاب التعريفات، ص134.
[4]- ابن عربي: الفتوحات المكية، ج2، ص 380- 381.
[5] - ينظر سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، ص332.

وعليه، فإنّ الروائي قد مال إلى استيقاء عنوانه من منهل معيّن، ومن ثقافة ذات لغة وأبعاد روحية متميزة، عله يعبّر عن أحوال الذات والواقع بنوع من العمق والاختلاف والتهويم العجائبي، فشاء وفق هذه الوجهة أن ينحو نحوا ينتقل عبره داخل منازل ومواقف ورؤى متباينة، يسمو تارة ويترل تارة أخرى كالتائه في ملكوت لا يعرف فيه حدوده ولا مصيره" ولكن بعد أن فهمت الأمر لأدركت البشارة، انحسر النور، ذهبوا عني، غير أني امتثلت، فعكفت على إعادة تدوين ما كتبت، فكان هذا الكتاب الذي يحوي تجلياتي وما تخللها من أسفار ومواقف وأحوال ومقامات ورؤى"[1].

ج- "الحوات والقصر"للطاهر وطار[2]:

يظهر عنوان النص الروائي"الحوات والقصر" بعد أول قراءة له، جملة قصيرة حيث يقترن فيها اسمان معطوف أحدهما على الآخر، وكأنهما يحدّدان ثنائية ما،تحمل طيّها إمّا صراعا بينهما أو تعايشا أو جدلا ينطوي على طرف يمثله"الحوات" صياد السمك ، بما يوحي به من انتماء إلى فئة من فئات المجتمع البسيطة، قد تعاني التهميش وتجابه مصاعب الحياة والعيش والاسترزاق، بخلاف الطرف الآخر"القصر" الذي يوحي في ابسط دلالاته بحمولة رمزية وثقافية وتخييلية بمرجعية قد تكون سياسية، فتعني السلطة وما يتعلق بها من رمزية التسلط والسلطان والجبروت والقوة، كما قد تكون اجتماعية اقتصادية ، فتعني حينئذ الغنى الفاحش والبذخ والعبث بأقوات الغير والتلاعب بالأموال الطائلة التي تعكس مأساة وحرمان وقساوة الحال لدى فئة "الحوات"، وكأن العلاقة بين الطرفين هي علاقة مقهور بقاهر، ومحكوم بحاكم، وفقير مستضعف بغني متسلط، أي هي بمثابة علاقة بين طرف يتموقع في القاع وآخر يتربّع على القمة، مما قد يسوق إلى فرضية اعتبار تركيبة العنوان عتبة" ترسم عوالم ملحمية وصراعية بين البطل والقصر"[3]، ثمّ إن التوتر والتنافر

---

[1]- جمال الغيطاني: كتاب التجليات، ص7.

[2]- الطاهر وطار: الحوات والقصر، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

[3]- إدريس بوذيبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ط1، منشورات جامعة منتوري قسنطينة،2000، ص226.

اللذين من الممكن أن يقوما بينهما يعتبران عنصرين رئيسين يسهمان في تغذية نسق الحكي العجائبي المنتظر لدى المتلقي، بخاصة وأن دلالة القصر في تاريخ الحكايات الشعبية هي في الغالب محل غرائب وأسرار وإلغاز، ولهذا فالمسافة بين الحوات وأمثاله والقصر والسلطان وأعوانه، هي مسافة تظلّ بونا شاسعا تدعو إلى طرح أسئلة فضول التلقي وآفاق الانتظار، وقد جاء في الرواية ما يظهر هذا الجانب على نحو قول الروائي".. إن أحسن خدمة تقدم لقصر هي الابتعاد عنه...هكذا راج بين الرعية فلم يعودوا يتقربون لا من القصر ولا من صاحب الجلالة، امتثالا وطاعة، حتى إن الابتعاد تعدّى حدوده العادية وصار بالكلام والحديث أيضا"[1].

د- "صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض[2]:

يشكّل عنوانُ نص " صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض تجاور عنصرين متكاملين يضاف أحدهما إلى الآخر، أولهما يردُ نكرةً، قد يدلّ على مجهول كما قد يدلّ على معلوم، لما للصوت من مصادر وأشكال عديدة، تنسب حينا إلى الإنسان، وحينا إلى الجماد وحينا آخر إلى الحيوان، مثلما قد يكون هاتفا خفيا وخافتا أو صراخا قويا وهديرا، وأما العنصر الآخر ونعني به الكهف فقد ورد معرفة تتعدّد وظائفه وصوره، غير أنه لا يمكن أن يكون إلا ذلك المكان الذي يمثل قعرا في صخرة كبيرة أو في جانب جبل، فيتخذ بذلك دلالات وإيحاءات رمزية مكانية واجتماعية ودينية وسياسية،فالكهف باعتباره حيّزا "له وظيفته الاجتماعية والجمالية والدينية ولا أدل على ذلك مما جاءت به القصة القرآنية لفتية أهل الكهف عبر مرتكزاتها الفنية الراقية"[3]، وبهذا فارتباط الصوت بالكهف هو ارتباط وظيفي تقاطبي ، يؤدي نوعا من الثنائية يتحد طرفاها تارة وينفصلان

1- الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص16.

2- عبد الملك مرتاض: صوت الكهف، دار الحداثة، بيروت، 1986.

3- لحبيب مصباحي: الدلالات الرمزية في روايات عبد الملك مرتاض، جريدة الأسبوع الأدبي، ع875،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ينظر الرابط:www.wau-dam.org

تارة أخرى، مما يجعلنا نتصور من هذا المنطلق أن" القيمة الألسنية للصوت والقيمة الدينية للكهف تنشئ ثنائية خاصة استطاع فكر الروائي من خلالها أن يوجد لهما حضورا وتقاربا عبر تصور ذهني أصيل وفق حدث كان له امتداده التاريخي والديني والاجتماعي"[1]، ويظلّ الصوت داخل هذه الثنائية رغم تعالقه مع الكهف امتدادا للغرابة والمجهول والتعجيب كما في قول الروائي مخاطبا الصوت في صيغتي الإفراد والجمع، يكاد يبين ولا يبين" وأنت أيها الصوت الغريب.. الصوت الذي يحمل اسمك طافيا على أمواج الهواء، والهواء الذي ظلّ يردد اسمك عبر الأزمان السحيقة، وهذه الأزمان التي رسمت حياتك على وجه الأرض"[2]، أو في قوله" وأنت أيها الصوت الغريب من أين مصدرك، لا تبرح تجلجل في الفضاء"[3]، أو على نحو قوله" أصواتكم تتعالى، منها ترسل جميع الأصوات واليها تعود، الأصوات التي تظل تشق أمواج البحر،كل الأصوات ظلت تتخافت، تتضاءل وتتلاشى وراء ذاكرة الزمن"[4].

هـــ- "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج[5]:

يتألّف عنوان نص" رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" من مقطعين لغويين يبدوان ظاهريا منفصلين بعضهما عن بعض، تمثل الوحدة الأولى منهما ملفوظ" رمل الماية" الذي يسوق المتلقي رمزيا نحو فضاء جغرافي وزمني محدّد، يمكن تلمّسه من خلال تموضع العبارة اصطلاحيا، فنلفي أنّ "رمل الماية" هو نوبة من نوبات الموسيقى التي تنتمي إلى التراث الغنائي الأندلسي والمغاربي، والنوبة أو ما يمكن تسميتها بالنوتة تتكون من مجموعة من القوالب الغنائية التي تتوالى وفق ترتيب معين يختلف من إقليم إلى آخر[6]،

1- المرجع السابق:د.ص.

2- عبد الملك مرتاض: صوت الكهف، ص7.

3- المصدر نفسه: ص5.

4- المصدر نفسه: ص35.

5- واسيني الأعرج: رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1993.

6- ينظر عبد العزيز عبد الجليل: مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1983، ص41.

كما تحمل اسم المقام الذي يبنى عليه، وتعتبر نوبة" رمل الماية" واحدة من النوبات الأخرى الشهيرة، وقد حدّدها البعض في تصنيف خاص، كمثل الشجرة التي تضمّ الأصول والفروع،حيث ذكر أن سائر التلاحين والنغمات على اختلافها وتباين أشكالها يؤوب إلى أصول تتفرّع منها الطبوع كالذيل الذي تتفرع عنه ستة طبوع وهي رمل الذيل وعراق العرب وعراق العجم ومجنب الذيل ورصد الذيل واستهلال الذيل، ثمّ الزيدان وتتفرع عنه كذلك ستة طبوع وهي الحجاز الكبير والحجاز المشرقي والعشاق والحصار والإصبهان والزوركند، وكذا الماية الذي يتفرع عنه ثلاثة أربعة طبوع وهي رمل الماية وانقلاب والحسين والرصد وأخيرا المزموم وتتفرع عنه ثلاثة طبوع وهي غريبة الحسين والمشرقي وحمدان[1]، وغيرها من التعريفات الأخرى التي اشتهرت بها الموسيقى الأندلسية والمغاربية، سواء بمدن أندلسية كغرناطة أو أخرى مغربية، خصوصا بعد أن نُفي الأندلسيون ولجوئهم إليها فرارا بدينهم وحياتهم مكرهين إثر سقوط آخر إمارة أندلسية وهي غرناطة سنة 1492،وهم الذين سمّوا بالموريسكيين(maurisques) أو(morisques)، وقد دعاهم أحد الدارسين بـــ"الموراكة" بدل "الموريسكيين" لاعتقاده بأن مصطلحه المفضّل أكثر ارتباطا بالمعنى المراد وأكثر اتصالا بالأصول العربية[2]، على الرغم من سعة انتشار ورواج مصطلح(الموريسكيين)، كما أنه عرّفهم بكونهم أولئك العرب الذين اختار قسم منهم بعد سقوط الأندلس الارتحال إلى غرناطة أو بلسنية، وأما القسم الآخر فآثر اختصار المعاناة في ظل التضييق والاضطهاد والتوجه نحو المغرب ومناطق أخرى عربية بشمال إفريقيا[3]، ويبدو أن كلا الفريقين قد عانى اشدّ المعاناة ويلات المراسيم الملكية التي صدرت ضدهم لا سيما مرسوم" إيزابيلا" سنة 1502 القاسي والذي يخيّر الأندلسيين بين التنصير والتمسيح أو الرحيل والمنفى، مما

---

[1]- ينظر المرجع السابق: ص105.

[2]- ينظر عادل سعيد بشتاوي: الأندلسيون المواركة، ط1، مطابع انترناسيونال، مصر، 1983، ص6.

[3]- ينظر المرجع نفسه: ص 13.

جعلهم يرضخون مرغمين والقبول بالتنصير فأطلق عليهم " النصارى الجدد" أو "النصارى الصغار"أو" الأندلسيين المواركة"[1].

لقد انعكست رمزيا هذه الظلال التاريخية والفنية التي اقترن فيها ملفوظ "رمل المآية" بملفوظات أخرى تساق إليها كغرناطة والموريسكيين، على البنية السردية في سياقات مختلفة من الرواية، يمكن استجلاؤها من خلال بعض الشواهد على نحو" ...هنا ينام الشهيد، شهيد المدينة التي استعادت وجهها، البشير الموريسكي، قوال الأسواق الغرناطية وعشيق الغجرية ماريانة، عندما خرجوا سألتهم عنه، قالوا انه غير موجود، لم يكن الأمر مهما، لأني كنت الوحيدة المتأكدة من رؤيته وهو يدخل وحدثني بأنه متعب ويريد أن يرتاح، كانت النوارس البيضاء تسرق من فمه الأناشيد الموريسكية:

ارقصي، ارقصي ماريانة

ارقصي على رمل المآية"[2]، وفي قوله أيضا"...مدمن كآلاف الخلق على قراءة التاريخ الغرناطي لأن أحد أجداده كان موريسكيا"[3]، وكذا حين يقول"...كانت تعرف السر الوهاج الذي يورث لذة الابتهاج، وتعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة"[4]، وأما الشطر الثاني من تركيب العنوان، فيتعلق بجزئية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" والتي تحمل في صياغتها إيحاءات حكائية مثيرة، تفتح شهية التلقي على المباغتة، وتسهم في رفع مستوى التحفيز السّردي وتوليد طاقة تخييلية متفجّرة، يستدرج من خلالها القارئ نحو محكيات مدهشة وغير مألوفة قد تضاهي في بعض صورها ليلة من ليالي ألف ليلة وليلة، مما يجعل السؤال عن طبيعة الفاجعة والليلة السابعة بعد الألف مشروعا في ظل حكي تشتمّ منه رائحة شهرزاد وحكاياها الساحرة والعجيبة

[1]- ينظر المرجع السابق: ص16.

[2]- واسيني الأعرج: رمل المآية، ص 419.

[3]- المصدر نفسه: ص12.

[4]- المصدر نفسه: ص7.

والعبث بأفق انتظار كل متلق يستسلم للغواية مثل شهريار، لا يستطيع مقاومة عجائبية الحكي، لا سيما وأن هناك حادثة غير منتظرة يحملها لغز الليلة السابعة بعد الألف، فتكون كالفاجعة، ثم هل هناك ليال ست أخرى تسبقها وتصنع حلقات الحكاية أم إن الأمر مجرّد مجاز وتلاعب لغوي ليس إلا ؟، غير أن الروائي يأخذنا بين الحين والآخر في اتجاه دروب الإجابة والإنصات لسيل من حكايات إحدى شخصيات الزمن الغرناطي" البشير الموريسكي" وقصته مع" الليلة السابعة" العجائبية" فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض وتملأ الشواطئ المهجورة والأصداف"[1]، "يقول الرواة والقوالون وناس الأسواق الشعبية، إن ما حدث في الليلة السابعة لا يروى، وما يروى لا يشفي الغليل، قيل هذا الزمن وبعده بكثير حدثت أشياء كثيرة ملأت الليلة السابعة بعد الألف ضجيجا وجروحا و لم يتوقف النزيف إلا بانتهاء الليلة التي دامت طويلا"[2]، " الخطأ يا ابن أمي بدأ من تلك اللحظة التي دامت طويلا قبل أن تستقر على الفاجعة التي لم تتوقف إلا في أواخر الليلة السابعة بعد الألف"[3].

و- "وراء السراب...قليلا" لإبراهيم الدرغوثي[4]:

يستعمل الروائي التونسي إبراهيم الدرغوثي في روايته"وراء السراب...قليلا" عنوانا مركّبا نحويا ودلاليا موحيا، ومفتوحا على إيحاءات ومؤشرات تحمل الكثير من الإثارة والدهشة والسمات الشعرية،لاسيما وأن الجملة السردية تتكون من ثلاثة ألفاظ كلها أسماء لاتتضمّن الفعل ولا الحرف، فضلا عن أنها مشطورة شطرين يفصل بينهما نقط الاسترسال وكأنها فجوة تنتظر من المتلقي أن يملأها أو يبحث عن الحلقة المفقودة

1- المصدر السابق: ص7.
2- المصدر نفسه: ص8.
3- المصدر نفسه: ص15.
4- إبراهيم الدرغوثي: وراء السراب...قليلا، دار الإتحاف للنشر، سليانة، تونس، 2002.

المناسبة داخل تلافيف النص، هذا إذا ما اعتبر أي نص إن هو" إلا نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها"[1].

ولعلّ مما يمكن ملاحظته بعد التأمل الأول في التركيب اللغوي للعنوان أنه ورد في صيغة نحوية ظرفية، تُتصَدر بالمبتدأ الذي يفتقد إلى الخبر المحذوف والذي يمكن تقديره بأكثر من كلمة مثل" موجود"، فنقول حينئذ "وراء السراب موجود"أو" موجود وراء السراب"، وهي دلالة مكانية واضحة، غير أن المكان المشار إليه في السياق لا يتحدد ببساطة، ويظل معلقا ومتعلقا بالنص كله، خصوصا وأن المكان هنا ينفتح على المطلق والمجرّد والمجهول والممكن الذي لا يتوافق مع كل ما هو واقعي، وإنّ مفردة "السراب" توحي إلى حد كبير بذلك من حيث إنّ "السراب" قد يعني العدم كما يعني العبث والوهم والخيال والأكذوبة، كالذي يلمع في المفاوز في حر شديد كأنه ماء لكن ليس هو بذلك، إذ السّراب هو" اللامع في المفازة كالماء وذلك لانسرابه في مرأى العين، وكان السراب خيالا لا حقيقة له كالشراب فيما له حقيقة"[2]، أو هو" ما يرى في نصف النهار من اشتداد الحر كالماء في المفاوز يلصق بالأرض"[3]، ولا أدلّ على ذلك المعنى من آي القرآن الكريم في قوله تعالى" **وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَلُهُمْ كَسَرَاب بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَآءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللهَ عِنْدَهُ فَوَفَّهُ حِسَابَهُ وَاللهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ**"[4]، أي أن الظمآن لفرط ظمئه يُخيّل إليه أنّ ما يتراءى له يلمع من بعيد هوماء، غير أنه في الحقيقة سراب بقيعة ما يلبث أن يدرك بأنه وهم، مثل أولئك الذين حادوا عن الحقيقة وجحدوا فأعمالهم هي كذلك سراب وهو تشبيه بليغ ينمّ عن شدة الصدمة والخيبة والحسرة.

---

[1]- امبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، 1996، ص63.

[2]- الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد: المفردات في غريب القرآن،ج1،،ص 653.

[3]- المعجم الوسيط(تأليف جماعي): ص425.

[4]- سورة النور، الآية 39.

وإنّ العرب قد عرفوا الكلمة (السراب) ومعناها وأدركوا إيحاءاتها فوظفوها في كلامهم نثرا وشعرا وتفنّنوا في استعمالها والتعامل معها، كورودها في الأمثال قديما لتؤكد المعنى الذي سقناه، مثل قولهم"ليس بأول من غره السراب"[1]، وقولهم" أكذب من يلمع"[2]، ويراد به هنا السراب.

هذا، ونلفي في الوحدة السردية الثانية للعنوان لفظة"قليلا" بعد توالي نقط الحذف التي قد تكون وظفت لغاية تقابلية مع الوحدة السابقة، وكأنها نوع من الاستدراك والاستثناء والتقليص من حدة جموح الأول، أو كأنها ضرب من المزاوجة بين حدود الواقعي والمتخيل، بين الوهم والملموس، بين الممكن واللاممكن، أو بين ما يمكن أن يحيل على رؤية المعيش اليومي ولو في رمزيته المحدودة وتلمّس البعد العجائبي في توصيف الأحداث وهندسة السّرد.

ز-"حكاية سحّارة" لعبد الله الغذامي[3]:

لقد اتّخذ المبدع السعودي"عبد الله الغذامي" عنوانا قصيرا لنصه السردي، يقوم على ركن اسمي، فجعله اسمين متتابعين يتفقان في صفة التأنيث والتنكير، تتصدّرهما لفظة"حكاية" هكذا بصيغة الإفراد التي تثير أكثر من سؤال حولها من حيث جنسها ومضامينها وأبعادها على نحو: هل الحكاية هنا وردت بمعنى القصة والرواية؟ أم بمعنى الطرفة والنادرة؟ أم بمعنى الخبر؟ أم غيرها من الفنون؟ وهل الحكاية تعني ما يحكى ويروى من قصص وأحاديث في شكلها الواقعي أم في لبوسها التخييلي؟ وهل الحكاية بهذه الصيغة هي حكاية واحدة فحسب أم هي الحكاية الأم التي تحفل في باطنها بحكايات أخرى تتفرع عنها؟ ولماذا لفظ الحكاية دون غيره؟ بمعنى هل الدلالة المقصودة هي تلك التي يمكن أن نلفيها في بطون المعاجم اللغوية والاصطلاحية لمعنى الحكاية والمشتق من

1- الميداني،أبو الفضل بن محمد بن أحمد بن إبراهيم (ت 518ه): مجمع الأمثال، مج2، ص 181..

2- المصدر نفسه: مج 2، ص167.

3- عبد الله الغذامي: حكاية سحارة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 1999.

مادة"حكي" والتي تضاهي"روى" و"قص" مثلما يورده أحد المعاجم معرّفا الحكاية" ما يحكى ويقص، وقع أو تخييل"[1]، وكأنّ ما يشكّل الحكاية هو ذاته ما تنسجه عناصر القصة من أحداث ووقائع بشقيها الواقعي والمتخيّل،والحكاية بمقابلاتها الأجنبية العديدة التي وضعت لها مثل [2] anecdote ,tale ، récit,conte، مع ضرورة الإشارة إلى أن مصطلح "récit" قد ترجم بــ"الحكاية" لدى الباحث المغربي"محمد معتصم" في كتاب "جيرار جينيت" (عودة إلى خطاب الحكاية)، وهو ما يتّضح من خلال عنوان الكتاب الأصلي"nouveau discours du récit"، أو لدى الباحث المترجم"أنطوان بوزيد" في ترجمته أحد كتب"رولان بارت" والموسوم بـــ" النقد البنيوي للحكاية" عن العنوان الأصلي"Introduction à l'analyse structurale des récits"[3]،أو "fabula"[4]، أو"diègese"[5]، قلنا إنّ الحكاية بما يقابلها من المصطلحات المذكورة قد عُرّفت بما يتوافق مع هذا السّياق على أنها" لفظ عام يدلّ على قصة متخيّلة أو على حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي ضوءا على خفايا الأمور"[6]، أو على أنّها"سرد قصصي يروي تفصيلات حدث واقعي أو متخيل"[7].

ولهذا يمكن اعتبار لفظ الحكاية المستعمل في صياغة العنوان بمثابة النسق القصصي أو السردي الذي يريده الناص من منطلق أن القصة لا يمكن أن توجد إلا بوساطة الحكاية كما يتصور البعض وأن الحكاية لا يمكنها أن تكون حكاية إلا أنها تروي قصة[8] ، فضلا

---

[1]– المعجم الوسيط:ص 190.

[2]– مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص151- 152.

[3]– ينظر رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبوزيد،ط1، منشورات عويدات، بيروت- سوشبريس، الدار البيضاء، 1988.

[4]– ينظر د.محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ص28.

[5]– ينظر لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص30.

[6]– مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص152.

[7]– فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، ص105.

[8]– ينظر جيرار جينت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997، ص40.

عن أن الباحث التونسي "محمد القاضي"قد أكّد الصلة بين الحكاية والقصة أو الرواية وذلك في موضع إشارته إلى موقف أحد النقاد الغربيين من بعض الأجناس السردية كالحكاية والخبر والحديث التي جعلها في منزلة واحدة ومترادفة على نحو جلي وتدلّ جميعها على معنى القصة، على الرغم من ذهاب الباحث إلى تحديد الإطار التاريخي والوظيفي لكلمة"الحكاية"، بوصفها جنسا له مواصفاته لم يفد معنى القص إلا في فترة متأخرة نسبيا،كما أنه اغتدى يفيد معنى النادرة والقصة والرواية والأسطورة بدءا من القرن الثامن الهجري[1].

إنّ لفظة "حكاية" باستعمالها في تركيب عنوان النص، يبدو أن مستعملها يحيل إليها في مواطن أخرى وتروقه إلى حد ما لاسيما وأنه يوردها بالدلالة ذاتها في التعليق على أحد الفنون التعبيرية التي عرفتها العرب قديما[2]، أو في استعمالها عنصرا من عناصر عنوان أحد أعماله[3]. وأمّا لفظة"سحارة"وهي الكلمة الثانية التي تسند كلمة"حكاية" في العنوان، العنوان، فقد جاءت هي الأخرى ببعض الإثارة و وبما يحفّز مخيّلة القارئ، بخاصّة وأن الكلمة غير مألوفة الاستعمال وغير مستهلكة الإنشاء، وهي تعني مثلما أراد بها صاحبها حسب المعجم الخليجي العام"صندوقا من خشب مطعّم بالمعدن ومزيّن بنقوش وحفريات وزركشات تحيط به، وتستعمله النساء لحفظ حوائجهن من المصاغات والحناء والورد والمهم من الأوراق والمستندات ويحفظ في غرفة المنام، وتفوح منه روائح البخور والحناء مثلما تختلط فيه المحفوظات"[4]، بيد أن ما قد يستوقف قارئ العنوان بعد التأمل هو هل الحكاية التي تنسب إلى السحارة هي حالة تروى عنها أم هي ترويها بلسانها وتقوم بدور الراوي لحكايات كثيرة تكشف عن مخبوئها وسحرها وعجيبها؟، ولكن ما ينبغي التنويه

[1]- ينظر د.محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، ص65، 76.
[2]- ينظر عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضادّ، ص 78، 113، 125، 141.
[3]- ينظر عبد الله الغذامي: حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005.
[4]- عبد الله الغذامي: حكاية سحّارة، ص5.

إليه في هذا المقام هو أنّ العنوان الرئيس الذي جعله صاحبه على رأس متنه السردي، لم يقف عند حدّ الكلمتين المذكورتين، وإنما ألحقهما في أسفل صفحة الغلاف بما يمثّل على سبيل التشبيه عنوانا فرعيا يكمّل ما سبق، وتضمّن العبارة التالية"قال أبو العباس: وهذا..من تكاذيب الأعراب"، وكأنها العبارة التي أريد من خلالها الإيماء إلى طبيعة النص ومايلي من وقائع سردية وحكائية ذات خصوصية معينة، وهو ما يمكن أن نستشفّه بوضوح بعد تفكيك مضمون العبارة، بحيث إن أبا العباس المذكور هو ذاته العلاّمة العربي البارز الأديب واللغوي"المبرّد"، الذي عقد بابا خاصا ضمن أبواب أخرى لفنّ من فنون القول والحديث لدى العرب أسماه ب"من تكاذيب الأعراب"[1]، وهو فنّ ينبثق من مظنة الكذب وإحالاته الإبداعية والتخييلية في الكلام العربي شعرا وسردا، وقد تحدث صاحب"حكاية سحارة" بإسهاب متأثرا بما كتبه"المبرد" عن جماليات فن الكذب أو التكاذيب، معتبرا كلمة" الكذب" من الكلمات المشكلة أو الإشكالية باعتبارها تحيل إلى فنّ إشكالي ينبعث من مصدر إشكالي[2]، وباعتبارها ذات دلالات تنطوي في جوهرها على الإغراء والترغيب والعبث والتخييل[3]، بل إنه ذهب بعيدا في الاعتقاد حين أقرّ بأنّ الكذب بمعناه المصطلح عليه هو أساس الكتابة الروائية وفنّ السرد[4].

2- عتبة البدايات الروائية: فاعلية الملفوظ الحكائي وبلاغة المتخيّل:

لعلّ ما يسمّى بالبداية النصيّة في الكتابة السردية هو العتبة الاستراتيجية التي تحتلّ منزلة ذات أهمية بالغة في شدّ انتباه القارئ وتشييد أولى لبنات الحكي والتخييل، بحيث تغدو عتبة ثانية بعد عتبة العنوان"للتخييل وبناء إدراك أولي تتشكّل معه أحاسيس وأفق

[1] - ينظر المبرد، أبو العبّاس: الكامل في اللغة والأدب، ج2، ص548.
[2] - ينظر عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، ص115.
[3] - ينظر المرجع نفسه: ص119.
[4] - ينظر المرجع نفسه: ص147.

انتظار منسجم أو معدّل عن الأفق الذي خلقه العنوان"[1]، ولهذا فإنّها تعدّ بمثابة النافذة التي قد تفضي بذلك القارئ نحو الارتماء في رحاب النص ورسم عالمه الحكائي، إذ لا يمكن اعتبار البداية ملفوظا لغويا فحسب بل يراها البعض"الجملة الأولى لمحكي ما، هي دائما مدخل لفضاء لساني جديد، مدخل للحقل الروائي حيث ينبثق الكلام السردي"[2]، كما يمكن عدّها بمثابة دلالة البدء أو" ميلاد الحدث ومسار بدئه الكثيف"[3]، وكأنها اللحظة التي يتمّ من خلالها العبور من عالم الواقع المعيش صوب عالم النص الحكائي وخفايا الحكي.

من هذا المنطلق فإنّ البدايات تشكّل واجهة مهمة في قراءة النص الروائي على وجه الخصوص، وأيقونة تشكيلية تسهم في ربط الصلة بين الناص والنص والمتلقي معا، حيث تنسج للنص أنفاقه ومساربه وفرادته، ومن ثمّة علاقته مع باقي النص أو مع المتلقي[4]، ممّا جعل البعض يراها" العتبة الفاصلة بين الكتابة واللاكتابة، بين النص واللانص، والجسر الواصل بين الواقع والمتخيّل، بين القراءة واللاقراءة"[5]، بل ويراها البعض الآخر" من أعقد وأصعب المكوّنات المتعلقة بالنص الإبداعي، حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله، يجد المتبقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص"[6]، كما أننا نلفي من الدارسين من ينحو نحوا طريفا في تصوّره للبداية وعلاقتها وعلاقتها بالنص، فيتصوّر أنّ لأي نص سؤالين يدعو أحدهما بسؤال الماقبل وهو الذي

---

[1]– شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرواية العربية، مجلة الكرمل، ع61، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، نيقوسيا، 1999، ص86، وينظر المقال نفسه معنونا بـــ: وظيفة البداية ومجازفات المعنى في كتابه: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص 91 وما بعدها.

[2]- المرجع نفسه: ص 86.

[3]– كحلي عمارة: كتابة مالك حداد من منظور جمالية التلقي، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 1999، ص 233.

[4]- شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرواية العربية، ص 105.

[5]- عبد العالي بوطيب: مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، مجلة علامات في النقد، مج12،ع46، النادي الأدبي، جدة، 2002،ص247.

[6]– صبري حافظ: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، ع21- 22، نيقوسيا، 1986، ص141.

يختصّ بالعلاقة القائمة بين النص ومبدعه، وبالتالي فهو سؤال البداية، وثانيهما يوسم بسؤال المابعد والذي يربط ما بين النص والمتلقي[1].

لقد شكّلت البداية بالنسبة إلى النص الروائي مفتتحا أو موطئا أو فاتحة نصية حيوية ذات وظيفة حكائية متميّزة تمثل" جسرا نصيا يتمّ فيه شروع القارئ في الانتقال ذهنيا من عالم الأشياء إلى عالم الكلمات أي من عالم الحقيقة إلى عالم التخييل"[2].

إنّ مصطلح"البداية" يحاذيه الكثير من المصطلحات المستعملة التي تكافئه في الدلالة والوظيفة وهي عديدة سواء في الثقافة العربية المعاصرة مثل" الاستهلال، المفتتح، الفاتحة أو الفواتح النصية، الجملة الأولى، الجملة الاستهلالية، الجملة الفاتحة، الجملة البداية، الجملة العتبة" أم في الثقافة العربية الكلاسيكية كالمطلع والابتداء والاستهلال والافتتاح وغيرها من التسميات التي احتفى بها النقاد العرب القدامى قبل المحدثين في مؤلفاتهم وتصانيفهم بخاصة في مضمار فن الشعروصناعته،معتبرين أنّ أحسن الابتداءات ما ناسب المقصود ويسمى براعة الاستهلال، فيسمي بعضهم مثل هذا الفن بـــ" حسن المطالع والمبادي" كالثعالبي الذي عقد فصلا للكلام عن ابتداءات المتنبي الحسنة وابن قيم الجوزيه الذي قال عنه: "وذلك دليل على وجود البيان، وبلوغ المعاني إلى الأذهان، فإنه أول شيء يدخل إلى الأذن، وأول معنى يصل إلى القلب، وأول ميدان يجول فيه تدبّر العقل"[3]، مما جعلهم يدعون الشعراء إلى مراعاة أحوال السامعين والمتلقين بتجويد المطالع وتجنّب التعقيد قصد بلوغ الغاية من الإثارة والاستمالة وهي غاية كما يبدو تداولية في الدرجة الأولى، كقول أحدهم" وبعد فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستعمل على ما عنده من أول

[1]– ينظر نورالدين صدوق: البداية في النص الروائي،ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1994، ص9.
[2]– رشيد بن حدو: بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب، مجلة نقد وفكر، ع11، المغرب، 1998، ص102.
[3]– أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج1، ص 33.

وهلة...وليرغب عن التعقيد في الابتداء، فإنه أول العي ودليل الفهة"[1]،أو كقول آخر يحث على الاعتناء بالمطالع والاستهلالات وتحسين صناعتها" وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتزلة من القصيدة مترلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك وربما غطت بحسنها على كثير من التخوّن الواقع بعدها إذا لم يتناحر الحسن فيما وليها"[2]، مما يعني أنّ عنصر الابتداء أو الافتتاح قد مثّل لدى العرب القدامى ملفوظا استراتيجيا في فنون القول والكتابة بلاغة وشعرا ، وهو ما يعززه قول الجاحظ في باب" وجوب العناية بتنقيح المؤلفات""فإن لابتداء الكتاب فتنة وعجبا"[3]، وكقول غيره من أبرز النقاد القدامى في صدد تخصيص الحديث عن مبادئ فن الإنشاء وأركان الكتابة ووجوب مراعاتها لتحقيق الغاية في تجويد النص" اعلم أن للكتابة أركانا لابدّ من إبداعهافي كل كتاب بلاغي ذي شأن أولها: أن يكون مطلع الكتاب عليه جدة ورشاقة، فإنّ الكاتب من أجاد المطلع والمقطع أو يكون مبنيا على مقصد الكتاب"[4]، وكذا في قوله عن الغرض ذاته وقيمة الابتداء في الكلام" وإنما خصت الابتداءات بالاختيار لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على استعماله"[5].

وأما مصطلح "البداية" وما يماثله من المصطلحات الآنفة الذكر، فله ما يقابله في المعاجم والثقافة الأجنبية على وجه الدقة مصطلح"incipit"، والمشتق من الأصل اللاتيني"incipere" الذي يعني"يبدأ" أو"commencer" أي بدء الكتابة والخروج من

1- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محي الدين عبد المجيد، دار الجيل ، بيروت، د.ت، ص218 -219.

2- القرطاجني(أبو الحسن حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص309.

3- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان ، ج1، ص88.

4- أحمد الهاشمي: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، تحقيق وتصحيح لجنة من الجامعيين، طبعة جديدة ومنقحة،منشورات مؤسسة المعارف ، بيروت، د.ت، ص 23.

5- المصدر نفسه: ص39.

بياض اللاكتابة أو ما قبل الكتابة والولوج إلى عالم النص بخلاف لفظة"excipit" التي تعني الخاتمة، وقد أدرجت الكلمة بصفة رسمية معجميا حوالي سنة 1867 حيث تعني الكلمات الأولى لمخطوط أو أثر أدبي[1]، كما أنها وضعت في بعض المعاجم الفرنسية لتطلق على الكلمات الأولى في العمل الأدبي وعلى الجملة الموسيقية الأولى[2].

غير أنّ البداية السردية رغم محاولة تحديدها وتقييد دلالاتها، فإنها لا تقتصر على ورود شكل أو نمط واحد من البدايات في النصوص الروائية، بل لقد استطاعت الرواية العربية في نظر أحد الباحثين أن تجرّب وتؤسّس عدّة بدايات ذات وظائف مختلفة كوظيفة الإغراء ووظيفة الإخبار والوظيفة الدرامية، حيث تتحقق هذه الوظائف بصفة متفاوتة باختلاف أشكال وأنماط النصوص الحكائية بخاصة في النصوص ذات النفس العجائبي[3]، محدّدا إياها – البدايات- وفق تصنيف معين يخضع لطبيعة هذه الوظائف وأدوارها في ثنايا النص الروائي، يمكننا ذكر بعضها في هذا السياق كالبداية النصية العادية، والبداية النصية المثيرة، والبداية النصية الغامضة، والبداية البعدية والبداية القبلية، والبداية الحوارية والبداية التأملية وغيرها من الأنواع[4]، كما نلفي باحثا آخر يحذو النهج ذاته في تقسيم البدايات وتصنيفها وتوزيعها ومحاولة منحها توصيفها المسوّغ يتفّق وآليات الاشتغال داخل كل ضرب من النصوص السردية، فأسماها بالبداية المتناصة والتي يراها من خلال استحضار أنموذج أدبي معين يعتمده ويحذو حذوه كاستلهام الموروث القديم في مختلف مظاهره وتجلياته، وكذا البدايات المتعالقة التي يحددها بأنها البداية المتعددة التي تقوم على التوالد السردي، ثمّ البدايات الواصفة التي تقدم إضاءة لأجواء

[1]- voir, Grand Larousse de la langue française, Librairie Larousse, Paris, t3, 1972, p2601, et voir Larousse Encyclopedique, t1, p789.

[2]- Le petit Larousse illustré, Librairie Larousse, Paris, 2007, p572. Et voir, Grand Robert de la langue française, 2001.

[3]- ينظر شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرواية العربية، ص88.

[4]- ينظر المرجع نفسه: ص92- 94.

النص شعريا أو زمنيا أو مشهديا[1]، مستطردا أكثر في توصيف البداية وأشكالها موسّعا من نطاقها وحدودها، حيث يموضعها بين حدّي القصر والسعة أو الامتداد إذ" قد تكون قصيرة قصر ما نعثر عليه في نص قصة قصيرة، كما من الممكن أن تمتد لتشمل فصلا كاملا من فصول الرواية"[2]، ويمكن بالإضافة إلى هذه التقسيمات التي خصصت للبدايات أن نسوق أنماطا أخرى لها تتنوع وتتحدد بحسب أنماط النصوص السردية التي تأويها، مثل تلك التي وضعها أحد النقاد المعاصرين والذي جنح في هذا الشأن إلى اصطفاء مصطلح الاستهلال بدل البداية، فحدّدها على هذا النحو في قوله" أما أنواع الاستهلال فهي: 1- الاستهلال السردي الروائي الموسع 2- الاستهلال الروائي المتعدد الأصوات 3- الاستهلال الروائي المحوري البنية 4- الاستهلال الروائي الحديث 5- استهلالات الرواية القصيرة"[3].

وأمّا الحديث عن صلة البدايات بالسرد العجائبي فهي صلة تنسج خيوطها تلك الشحنة الإيحائية والتخييلية التي يبعثها المرسل/الناص تجاه المرسل إليه/المتلقي حيث تتجسّد حالة من التحضير للتحول نحو التفصيل وتداعي الحكي، وكأنها عتبة يتم التعاقد فيها ضمنا بين الأطراف المتواصلة بما فيها السارد الذي يوجّه الإحداث المسرودة، وهو ما قد يتيح التصور مبدئيا بأن البدايات السردية باعتبارها مكونا بنيويا هاما من الكتابة الروائية، تمثل مستوى إبلاغيا وتداوليا، بإمكانه أن يقدّم شحنة تخييلية، تنضوي تحتها عناصر العجائبية فضلا عن تأسيس فضول واندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى كما يرى أحد الباحثين[4].

1- ينظر نورالدين صدوق: البداية في النص الروائي، ص 56- 63.

2- المرجع نفسه: ص17.

3- ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الروائي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، ص178، وينظر له أيضا التفصيل نفسه في مقاله: الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، مجلة الأقلام، ع11- 12(تصدرها وزارة الثقافة والإعلام العراقية)، بغداد، 1986، ص33- 50.

4- ينظر شعيب حليفي: وظيفة البداية في الرواية العربية، ص92.

تأسيسا على هذا التصور نعرض ههنا بعض العيّنات من البدايات لبعض النصوص الروائية المعتمدة في الدّراسة والتي قد تجسّد هذا التجلي العجائبي:

أ- رواية"الحوات والقصر":

يفتتح الروائي نصه ببداية سردية ذات نمط حواري يعتمد أسلوبا حكائيا على منوال الحكاية القديمة التي تروى بألسنة وصيغ متعدّدة مثل صيغة"ذات يوم" أو" كان يا مكان" أو" في يوم من الأيام"، غير أنّ الروائي اختار صيغة أخرى تندرج في هذا النحو الأسلوبي حين قال" كانت ليلة ليلاء، على جلالته، تعرّض فيها لأقصى الأهوال التي يمكن أن يتعرّض لها سلطان، قال حوات يقف على صخرة منبسطة، مخاطبا بقية الحوّاتين المنبثين على حافة الوادي، في صيف طويل فقاطعه أحدهم،- كان جلالته محفوظا...فهتف الحوات الأول: - أرأيت يا علي الحوات كيف يقاطعونني.. مع أنّ الأمر يتعلق بلبلة ليلاء، عانى فيها جلالته الأهوال العظام، فإنهم لا يبدون أي اهتمام..إنك تتهمنا يا وبجمعة؟ تساءل أحدهم، فردّ عنهم:- أريد أن أقول: إن المسألة على جانب من الأهمية فجلالته تعرّض لمحاولة قتل، - بل يقال انه قتل... – لو تركتموني أروي الحكاية كما وقعت، تعلمون أنّ خال جاري رضيع بستاني القصر، لقد بلغتني الحكاية منه، من الجار أعني، - نعم، نعم واصل يا بوجمعة، هتف علي الحوات، والتزم باقي جيرانه الصمت، بينما واصل بوجمعة:- في اليوم الثامن من رحلة جلالته، تصدّى له مجهولون قيل إنهم كمنوا له وقيل إنهم هاجموه في المخيم مع طلوع الشمس...- أنذر لجلالته، أحسن سمكة اصطادها خلال هذا الأسبوع، اختفاء بنجاحه، هتف علي الحوات، يسكت الجميع ووضع الطعم في صنارته وقذف بها إلى أعماق الوادي مطمئنا مرتاحا"[1]، هكذا يصدّر الروائي موضوعه السردي باستهلال ذي قالب حواري حكائي، حيث تنشأ الحكاية على لسان أحد الحوّاتين والبقية تصغي مثل

---

[1]- الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص 7- 15.

شهريار/المتلقي في اندهاش وفضول وتشوّق إلى معرفة المزيد من تطورات الأحداث وأسرارها، خصوصا سرّ الليلة الثامنة وأهوالها وعجائبيتها وكأنها ليلة مقتطعة من ليالي ألف ليلة وليلة الخارقة، وهي بمثابة ليلة القص وليلة الحكاية أو الليلة البيضاء كما يصطلح عليها النّاقد "عبد الكبير الخطيبي"، وكأنّها الليلة التي تقلب نظام الزمن المعتاد، إنها ليلة خارج الزّمن[1].

ب- رواية" وراء السراب...قليلا":

يستهلّ الروائي" إبراهيم الدرغوثي" نصه السردي بفاتحة شعرية تمهّد لأخرى مشهدية، يحاول من خلالها وصل جملة العنوان السردية"وراء السراب...قليلا" بصدى المعاني التي تبثّها القطعة الشعرية التي استلهمها من نصوص الشاعر "محمود درويش"، أسماها بالفاتحة وجاء فيها:

"... وفي الصحراء قال الغيب لي:

اكتب، فقلت على السراب كتابة أخرى

فقال: اكتب ليخضرّ السراب

فقلت: ينقصني الغياب

وقلت: لم أتعلم الكلمات بعد

فقال لي: اكتب لتعرفها

وتعرف أين كنت، واني أنت

وكيف جئت، ومن تكون غدا

ضع اسمك في يدي واكتب

لتعرف من أنا، واذهب غماما

في المدى

[1]- ينظر عبد الكبير الخطيبي: عن ألف ليلة و الليلة الثالثة،مقال ضمن مؤلف جماعي موسوم بـــ: الرواية العربية واقع وآفاق، ص114.

فكتبت: من يكتب حكاية يرث

أرض الكلام ويملك المعنى تماما

محمود درويش، من ديوان"لماذا تركت الحصان وحيدا"[1].

يبدو أن النص الشعري المقتبس والذي صدّر به المتن الروائي وأراده أن يكون استهلالا وموجلا لما يلي من أحداث الحبكة السردية، قد يوحي بأنه بمثابة تتمة للعنوان وعتبة شارحة أولى له، ولعلّ ذكر لفظة" السراب" في القطعة المقبوسة مما يدلّ على ذلك الرابط العضوي بينهما، لا سيما وأنه يستحضر في هذا المقام فعل"اكتب" و"الكتابة" وهما عكس "المحو" وعلى خلاف" السراب" الذي يعني الوهم والعدم، والكتابة وجود وحياة نابضة، ومن ثمّة فإن الكتابة التي يحرص عليها في مقابل" السراب" هي ضرب من إعادة بعث لمعنى الحياة وتجدّد لهيمنة السراب إيمانا بقدرة الكلمة المكتوبة على تغيير الواقع والتصدي لاغتراباته" من يكتب حكايته يرث أرض الكلام ويملك المعنى تماما"، والكتابة هي أيضا حكاية الاخضرار والأمل والوجود الجديد ومعانقة الامتلاء بدل الفراغ" اكتب فقلت على السراب كتابة أخرى، فقال: اكتب ليخضرّ السراب"، وكأنّ الروائي يمنح من خلاله مقطع الاستهلال الذي سيق في جمل حوارية دارت بين طرفين، فرصة لمتلقيه لإمكانية تأويل ما تركه عمدا من فراغ ومحذوف في جملة العنوان، فيلوذ بالنص الشعري في المستوى الأول علّه يقدر على إيجاد المعادلة الدلالية والتأويلية للنص، على الرغم من أن النص المقتبس لم يورده الروائي كاملا بل مختزلا،مكتفيا بالتركيز على جانب معيّن منه،وهو النص الذي ورد في مظانه معنونا ب" قال المسافر للمسافر: لن نعود كما..."[2]، كما أن الفاتحة النصية لم تنته عند هذا الحد بل آزرتها جمل افتتاحية أخرى، جعلها الروائي مناصا مستوحى من القرآن الكريم، في صيغة دعاء يتناص مع بعض آي القرآن وذلك في قوله" باسمك اللهم ادخل هذه القرية آمنا" الذي يبدو أنه

1- إبراهيم الدرغوثي: وراء السراب...قليلا، ص5.

2- ينظر محمود درويش: ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للكتب والنشر، 1994، ص110 وما بعدها.

استدعاه من نصوص آيات كريمات، كما في قوله عزّ وجل" **وَقَالَ ادْخُلُوا مِصْرَ إِنْ شَاءَ اللَّهُ آمِنِينَ**"[1]، أو في قوله جل جلاله" **ادْخُلُوهَا بِسَلَمٍ ءَامِنِينَ**"[2]، أو في مثل قوله تعالى "**وَإِذْ قُلْنَا ادْخُلُوا هَذِهِ الْقَرْيَةَ فَكُلُوا مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَدًا**"[3].

إلاّ أنّ الذي يمكن أن يلاحظ كأول عنصر يتشكّل به النسيج السردي لمجمل المتن الروائي هو إدراج هذه الفاتحة أي" باسمك اللهم ادخل هذه القرية آمنا" تحت ما يسمّى بالفصل الأول ثمّ يليه الباب الأول، وكأن رسم الهيكل السردي هو رسم مشهدي يضاهي العمل الدرامي الذي يطرح غالبا على شكل أبواب وفصول ملتحمة يستقل كل واحد منها بعرض مشهد معيّن، ولعلّ ذلك ما حاكاه الروائي في بسط أحداث الرواية كما سنعرض له في حينه.

ج- رواية"عين الفرس":

لقد استهلّ الروائي" الميلودي شغموم" عمله الروائي ببداية من نوع خاص يمكن وسمها بالبداية التخييلية المثيرة ذات سمات تعجيبية، يتجلّى فيها عنصر التخييل وتمظهراته الزمنية والمكانية وفق بنية حكائية مفتوحة على أبعاد لا يبدو أنها ذات صيغة سردية تستسلم لتداعيات الواقع المألوف ومسلماته، حيث تعلن البداية منذ بدء الحكاية توريط القارئ في مسار سردي مخصّب بالمكوّن اللاواقعي، تؤسس لفعل الحيرة التي تفصل بين تجليات الواقع وتجليات المتخيل، إذ يبدأ النص على سارده هكذا " الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم في هذه الحكاية، وضمنها قصة الولد الرهيب والبنت العجيبة- وقائع حدثت سنة 2081- بإحدى الإمارات الكئيبة، في هذه السنة بالضبط تحول ما كان يسمى من طرف بعض المؤرخين الحاليين" بالوطن الكئيب" إلى إمارات كثيرة، انهارت"دول" وتحولت"بلدان" عظيمة إلى إمارات بديلة، كما هي حال العمران الذي

1- سورة يوسف: الآية 99.

2- سورة الحجر: الآية 46.

3- سورة البقرة: الآية 58.

يصنعه الإنسان !...وأنا في الواقع بست متأكّدا، تمام التأكّد، من حدوثها خلال تلك السنة

بالضبط، وكل ما أستطيع قوله أني أدركتها آنذاك...فأنا، سبحان مدبّر الخلق، قد ولدت سنة661، ومت بعدها بعشر سنوات، ثمّ ولدت سنة 842، ومت بعدها بعشرين سنة ثمّ ولدت سنة 1830 ومت بعدها بثلاثين سنة، ثمّ ولدت سنة 1967 ومت بعدها بأربعين سنة، ثم ولدت سنة 2041، ولا شك أني سأموت، إن شاء الله، بعد عشر سنوات، أي سنة2091 !بذلك، إذا حسبتم فترات سباتي فإني والأعمار بيد الله، سأكون قد عمرت قرونا !..إلا أني في كلتا الحالتين سأكون شيخا ضعيف الذاكرة والعقل والخيال، هرما ميالا إلى الخلط بين التواريخ والأحداث، وكذلك بين المصادر والأسماء، ناهيك عن الزمان والمكان، وعن الباطن والظاهر، وعن الحلم والواقع، وعن الحقيقة والوهم، وعن الماضي والحاضر والمستقبل...فهذه إرادة الله في خلقه، وعلى شباب اليوم المعول في تصحيح مثل هذه الأخطاء التي يقع فيها السلف، وعلى كل حال، فقد أدركني ما يسميه العجم "بالتاريخ"، سنة 2081، في واحدة من هذه الإمارات الصغيرة الكثيرة التي تشبه رقعة الشطرنج، منظورا إليها من الطائرة، وفي هذه الإمارة وقعت هذه الحكاية"[1].

ينطلق الحكي بهذه الكيفية الغريبة، في واقع غير معلوم، وزمن غير مدرك عدا كونه لم يأت بعد، زمن ينفلت من التحديد ويبتعد عن الأزمنة المألوفة من ماض وحاضر ومستقبل معقول، لينخرط في بنية مدهشة تقوم على تكسير ثوابت الحكي المألوف، واختراق الأطر الزمانية والمكانية التقليدية وكأننا أمام مشهد من مشاهد حكايات الليالي العجائبية.

[1] – الميلودي شغموم: عين الفرس، ص3-4.

د- رواية" رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف":

يفضّل الروائي" واسيني الأعرج" الولوج إلى نصه ببداية سردية وصفية حكائية، تتماهى مع الأسلوب الألف ليلي في توليد الحكي ونسج الحكايا، بعد أن يجعل للرواية سبعة عشر فصلا، وقد استهلّ السرد في الفصل الأول بالحديث عن إحدى الشخصيات الألف ليلية الشهيرة وهي"دنيازاد" أو"قطر الندى" -كما جاء في النص- أخت الراوية البطلة"شهرزاد" في حكايات ألف ليلة وليلة مع الملك شهريار الذي أسرته وسحرته بعذوبة المحكي وخوارقية المسرود،غير أن "دنيازاد" ههنا في النص الروائي قد حلت محل أختها التي سكتت عن الكلام المباح وأخفت مرويات عديدة، لم تشأ أن تكاشف بها زوجها شهريار الذي أزمع قتلها كمثيلاتها بعد انقضاء ليلتها، ومن ثمّة فإن دنيازاد اغتدت الراوية الجديدة لتستولي على دور شهرزاد الحكائي وتباشر سرد حكايتها المخبوءة عن" الليلة السابعة" وعن" البشير الموريسكي" وأسرارهما، وحكايات وحقائق أخرى تتفرّع عنهما، امتنعت أختها شهرزاد عن التعرض لها وسردها في حيرة وتوجّس، غير أن التهديد بالقتل وحزّ الرأس يطال دنيازاد أيضا كأختها، إن لم تخبره-الملك- بكلّ ما يريد معرفته والإجابة عن الأسئلة التي تشغل ذهنه،فابتدأ الحكي من حيث انتهت شهرزاد فكانت الحكاية الجديدة بصياغة مختلفة وكأنها ليال جديدة تضاف إلى الليالي الأولى الأصلية أي ليالي ألف ليلة وليلة ، ويستهل الحكي هكذا قبل الولوج إلى تداخل الأحداث وتدافع السرود" دفنت دنيازاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملأ القلب والذاكرة، كانت تعرف أكثر من غيرها أن العد الزمني توقف عند هذه اللحظة بالذات، فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض وتملأ الشواطئ المهجورة والأصداف، كانت دنيازاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار... دنيازاد، تفاحة الكتب الممنوعة ولبؤة المدن الشرسة، كانت تعرف السر الوهاج الذي يورث لذة الابتهاج وتعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدخنة

وهزائم غرناطة، لا ينطق عن الهوى، روت حكايته لشهريار ابن المقتدر الذي اتهمها بالدروشة والتبوهليل...أشياء كثيرة حدثت قبل وبعد في اللحظة ذاتها التي بحث فيها شهريار عن السكين ليحزّ رأسها ولم يجد إلا الفراغ الذي ملأ ذاكرته وقلبه والقصر...حكاية الموريسكي روتها دنيازاد ورواها قبلها أناس كثيرون...يقول الرواة والقوالون وناس الأسواق الشعبية، أن ما حدث في الليلة السابعة لا يروى وما يروى لا يشفي الغليل، فدنيازاد(أو قطر الندى في رواية أخرى)...تبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرة حيث سكنت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح لتنسحب بعدها باتجاه بيت الحريم وتبدأ في تلقين ذكورها الثلاثة أسرار الليالي"[1].

يبدو أنّ هذا المقطع الاستهلالي في بداية الرواية، قد مثّل فاتحة حكائية متوهّجة زاخرة بالأجواء السّحرية المغرية بالدّهشة وانتظار الخارق، والمعتجنة بمادّة سرد الليالي، في زمن غير زمن الليالي ومكان غير مكانها، حيث تؤطرها فضاءات وأزمنة ليست شرقية وإنما غربية(الغرب الإسلامي)، يعلو فيها صوت الأندلس المكلومة ونفحات غرناطة المغتربة.

هــ- رواية" كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة":

نلفي في نص" كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة" لجمال الغيطاني، استهلالا ذا لون خاص، حيث يغدو العنوان فاتحة أولى تستلزم ما يتعلق بها من فواتح فرعية بما فيها الخواتم، لتشكّل جميعها الإطار العام لنسيج النص السردي، إذ تبرز كلمة "كتاب" في تركيب العنوان فترتبط بفاتحة النص بشكل عضوي وثيق، وبخاصة الجمل الأولى من المتن الروائي"بسم الله الرحمن الرحيم، عفوك، ورضاك، يا غفور يا كريم يا رب"[2]، وهو ما يمكن أن يوحي باحتمال صياغة الروائي لنصه على شكل رسالة يبدأها بالبسملة والدعاء ويختمها بما يشاء، مما يعني أن البداية يمكن تحديدها بأنها ذات لبوس أجناسي مستوحى

[1]- واسيني الأعرج: رمل الماية،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ص7- 8.

[2]- جمال الغيطاني: كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة، ص5.

من الأجناس الأدبية الشهيرة في فني الكتابة والنثر العربيين، ومما قد يدعم ما نذهب إليه هو أن لفظة"كتاب" تعني في المعاجم العربية"الرسالة"[1]، فضلا عن البسملة ثم الدعاء الذي يعدّ صيغة تكاد تكون ثابتة في كتابة الرسائل وفنّ الترسّل[2]، ولعلّ ذلك يكون حافزه جلب انتباه واستمالة المخاطب ووضعه في جو النص منذ البدء، فالبسملة مثلا تستخدم في مثل هذا المقام بمثابة تعويذة استهلالية ليضمن مستخدمها لخطابه القوة والتأثير المنشودين مع استمالة القارئ ذهنيا وعاطفيا[3]، لا سيما وأن السارد الموظف في الرواية قد تلبّس بضمير المتكلم ومتماهيا مع الناص، وأنه مهتم بالطرف الآخر الذي يقصده بالرسالة وهو المرسل إليه أي القارئ، ويخشى أن يعتوره الملل والسأم مما سيحدّثه به ويقصّه عليه، فيلجأ إلى مخاطبته بنوع من اللطف والتودّد بين الحين والآخر قائلا له" اعلم ؟أيها المتلقي الفطن إنني ضعيف، أضعف مما تتصور، وأرق مما تتخيل"[4]، أو بقوله" ...لكنني أخشى عليك الملل أو الضيق أيها المتلقي عني، لذا سأتجاوز وأحدثك عن رحيلي في هذا الموقف"[5]. وأمّا صيغة الدعاء التي وردت في صدر النص، فهي الأخرى من الفواتح التي ترصّع بها صدور متون الرسائل وخواتمها أحيانا، وهي على الأرجح ذات وظيفة تنبيهية تعبّر عن آداب الصلة والتخاطب بين المتكلم والمخاطب.

إنّ شكل الرسالة الذي يجعله الروائي قالبا فنيا للنص، لم تصفه فقط هاتان الفاتحتان أي البسملة والدعاء، بل كانت الخواتم مقوّما دالا على هذا النموذج الفني، حيث نلفي في آخر المتن فاتحة ينهي بها رحلة الكتابة ورحلة البطل السارد كما يفعل المترسّلون حين يختتمون رسائلهم، وذلك في قوله مشيرا إلى نهاية الكتاب" كان الفراغ منه ليلة الاثنين الموافق سادس أبريل، ألف وتسعمائة ستة وثمانين المنقضي على ميلاد

1- ينظر المعجم الوسيط، ص775.

2- ينظر د.فايز عبد النبي فلاح: أدب الرسائل في الأندلس،ط1، دار البشير، عمان، الأردن، 1989،ص59.

3- ينظر آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي(م.س)، ص264.

4- جمال الغيطاني: كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة، ص239.

5- المصدر نفسه: ص240.

المسيح السابع والعشرين من رجب، عام ألف وأربعمائة وستة المنقضي على هجرة من لانت له الأرض، وظللته الغمامة، وبكى الغزال بين يديه"[1]، أو في قوله في موضع آخر خاتما سفرا من أسفاره" كان الفراغ من هذا السفر المبارك يوم الأحد، تاسع عشر ربيع الثاني، عام ألف وأربعين وثمانين هجري، الموافق الثاني والعشرين من يناير عام ألف وتسعمائة وأربعين وثمانين ميلادي، ويعقبه سفر ثالث، بإذن الواحد الأحد الذي كل يوم هو في شأن والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته"[2].

غير أنّ مقوّمات الرسالة في صياغة هذا النص الروائي، لا يعني البتّة أنّ القصد من النص تبليغ رسالة إلى مرسل ليه وكفى، وإنما يبدأ فعل الحكي بعد الفاتحة بلغة غير مألوفة في الفن السردي، إذ تتوشّح بوشاح التصوّف والتهويم والمكاشفة والخوارقية أيضا، وتتطرّز بخيوط الترميز والتلميح دون التصريح وانثيال الإشارات والطقوس الروحانية التي تحتاج إلى غوص وتأمل، يستعين فيها صاحبها بأدوات ومصطلحات المعرفة الصوفية وتجاربها، على نحو قول الروائي"..فلمّا رجعت بعد أن لم استطع صبرا، وكيف أصبر على ما لم أحط به علما، لما اكتمل إيابي، فرغت إلى نفسي استعيد واسترجع بينما زمن المحن يلوح ويبدو، صرت في بوار، لا تطمئن بي دار، ولا يستقر لقراري قرار، صرت متحركا وساكنا، بعد أن كنت أشبه بطير، أطير من غصن إلى غصن، والغصن الذي انطلقت منه هو الذي يطير عني، عدت محدودا بعد أن كنت طليقا، وكل محدود محصور، وكل محصور عاجز، رجعت بعد أن كنت الطالب والمطلوب، العاشق والمعشوق، فلم يكن رحيلي إلا بحثا عني و لم تكن هجرتي إلا مني وفيّ وإليّ، كدت أصل إلى أصلي، كدت أنفذ إلى أسرار النار والنور والليل والنهار والشمس والقمر والبرق ونسيم الصبا وطيف الندى والرجع والصدى والغايات وسلمى وليلى واختفاء الشفق

---

[1]- المصدر السابق: ص815.

[2]- المصدر نفسه: ص502.

وتعاقب الفصول، كنت قاب قوسين أو أدنى، لكن غشى عيني ما يغشى، لم استطع صبرا، و كيف أقدر على ما لم أحط به خبرا"[1].

3- دينامية المتناص والمناص وآليات التفاعل السّياقي:

لقد استطاع النص في الدراسات النقدية المعاصرة أن يتحرّر من مفاهيم التنميط والتصنيف التي قيّدته داخلها نظريات أدبية وألسنية عديدة، لعلّ أبرزها البنيوية التي نظرت إلى النص نظرة انغلاقية، فهو في منظورها" لا يعني شيئا سوى ذاته ليس من حيث هو محتوى بل من حيث هو دالّ"[2]، أو هو بنية مغلقة ومنتهية[3]، ومن ثمّة فهو بنية منقطعة عن منشئها وعن سياقات أخرى كالمجتمع والتاريخ وغيرهما، وكأنه بنية تنهض على السكونية والثبات والانكماش، وعلى المنتج الواحد غير المتعدّد، وهو ما يقتضي من قارئ النصوص ومؤوّلها ضرورة مقاربتها من وجهة مختلفة تقوم على تلك التصوّرات الجديدة التي أسستها شتّى الفلسفات النقدية والنظريات المعرفية التي اشتغلت على النص ونظرياته، بخاصة تلك التي اقترنت أو بالأحرى أفرزتها مرحلة ما بعد البنيوية، وهي المرحلة التي يبدو أنها جاءت بمثابة ردّة فعل تحمل في طياتها روح الثورة على ما سبقها من الأفكار والمقولات، التي جعلت النص مقولة حبيسة دائرة مغلقة غير متفاعلة، لاسيما وأن قراءة النصوص على نحو فعّال وخلاق" تقوم على الحفر في طبقاته وتفكيك بنيته، بحيث يكون هناك دوما انتقال من طبقة معرفية إلى أخرى أو ارتحال من دلالة إلى دلالة"[4].

إذاً يتحرّك النص في ظلّ النظريات الجديدة التي صاغت مفاهيمها تأسيسا على الانعتاق من سلطان البنيوية وانغلاقيتها، نحو فضاء الدينامية والانفتاح واللاتناهي الدلالي

---

[1]- المصدر السابق: ص5.

[2]- ينظر د. يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص47.

[3]- ينظر د.منذر عياشي: النص؛ ممارساته وتجلياته، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع96-97، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1992، ص55.

[4]- علي حرب: النص والحقيقة، نقد النص، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص21.

أو ما يمكن وسمه حسب مصطلح أحد النقاد المعاصرين بـــ" السّيرورة الدلالية اللامنتهية"[1]، وبهذا فقد خفت صوت الانغلاق أو بالأحرى كاد يختفي من النص، الذي صار من منطلق الانفتاح يرتبط بنصوص أخرى يحملها في أحشائه منها ما يظهر ومنها ما يضمر، وكأنّ المكتوب هو نسيج واحد تتشابك وتتضامّ خيوطه ومكوّناته في لحمة وانسجام على الرغم من اختلاف مواردها وخلفياتها، لأنّ النّسيج في أحد معانيه يعني الإنشاء والتنسيق في ضمّ الشتات والتّنضيد[2]، فالأمر يبدو في هذا السياق طبيعيا وممكنا لا سيما إذا ما اتكّأنا على مبدإ أنّ الكلام لدى العرب قديما على وجه الخصوص لن يكون نصا إلا " إذا كان نسيجا، والنص والنسيج في بعض الوجوه يلتقيان"[3]، كما كان الكلام لديهم أيضا نظيرا للنسيج والتآلف والصياغة والبناء والوشي والتحبير[4].

بيد أنّ هذا النسيج أو النص لم يعد في التصوّر النقدي الجديد معزولا أو مستعملا .بمادته التي صاغته، بل هو منتج ليس إلاّ نسيجا جديدا من استشهادات سابقة كما يعتقد الناقد الفرنسي "رولان بارت"[5]، وهو ذاته الذي يذهب إلى أنّ النص أو .بمصطلح آخر"الكتابة" بالنسبة إليه " جيولوجيا كتابات، طبقات متراكمة من النصوص السابقة والآنية "[6]، فتكون العلاقة حينئذ بين النص والنصوص الأخرى التي يتقاطع معها، مثل علاقة الكوكب بغيره من الكواكب التي تسبح في مجرّة واحدة بقدر استقلال كل واحد منها، بقدر تجاذبها ودورانها في فلك واحد لا تخرج عنه، مما يجعل النص في نشأته متعلقا

---

[1]– ينظر د.محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير،ط1، شركة النشر والتوزيع/ المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص34.

[2]- ينظر أحمد الحذيري: من النص إلى الجنس الأدبي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع100-101، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1992،ص41.

[3]– الأزهر الزنّاد: بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993،ص6.

[4]– ينظر نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي: التناصية، النظرية والمنهج،ط1، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2002، ص39.

[5]– ينظر مؤلف جماعي: دراسات في النص والتناصية،ترجمها وقدّم له وعلق عليها د.محمد خير البقاعي، ط1، المركز الإنمائي الحضاري، سوريا، 1998، ص38.

[6]– تأليف جماعي: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، ط2، عيون المقالات، الدار لبيضاء، المغرب، 1989، 1989، ص104.

بغيره من النصوص وغير صادر من فراغ، ومن ثمة فهو متعالق ومتداخل معها بشكل عضوي وثيق، وهو ما يذهب إلى تأكيده" عبد الله الغذامي" حين ينظر إلى النص الأدبي بعامة على أنه" يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ، كما أنه لا يفضي إلى فراغ، إنه نتاج أدبي لغوي لكلّ ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه...والنصوص تدخل في شجرة نسب طويلة ذات صفات وراثية وتناسلية،فهي تحمل(جينات) أسلافها كما أنها تتمخّض عن(بذور) لأجيال نصوصية تتولّد عنها"[1].

ذلك ما قد يعني بأنّ بنية النص المفتوحة اغتدت فضاء ومحضنا لتلاقي النصوص وتقاطعها وتساكنها، ترد بكيفيات وطرائق مختلفة، وتوظف لتحقيق غايات فنية وجمالية وتشكيلية متعددة، وهو ما يطلق عليه في النظريات الإبداعية والنقدية المعاصرة بـــ"**التناص**"(**l'intertextualité**)، الذي ظهر في منتصف الستينيات على يد الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري(جوليا كريستيفا)التي ارتكزت في وضعه على نظريات الناقد الروسي(ميخائيل باختين 1895- 1975) وعلى مفهوم"الحوارية" لديه، باعتبار الميلاد الحقيقي والأصلي لمصطلح التناص كان على يديه(باختين)، وإن كان في الواقع قد اعتنى بمصطلح آخر وهو" التفاعل" الذي أطّره في نظريتي" الحوارية والتعدّد الصوتي"[2]، وبهذا فإن التناص عُدّ من المفاهيم النقدية الرئيسة التي ولّدتها ثقافة ما بعد البنيوية، وقد برز ليجسّد انفتاح النص،كما يمثّل الردّ الحاسم على مقولة انغلاق النص أو انغلاق الكتابة، فتكون مقولة التناص انطلاقا من هذا التصوّر في رأي إحدى الباحثات الجامع الحقيقي لمقولات أو نظريات ما بعد البنيوية[3]،بل نلفي البعض ممن يذهب بعيدا في تأكيد قيمة وفعالية المقولة التناصية في صياغة كل نص وإعادة انتاجه، وذلك حينما

1- عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة،مقالات في النقد والنظرية، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص111-113 .

2- ينظر نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي: التناصية،ص87.

3- ينظرالمرجع نفسه: ص66.

يرى أنّ"جزءا أساسيا من نصية النص تتجلى من خلال "التناص" كممارسة تبرز لنا عبرها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب وعلى" إنتاجه" لنص جديد"[1].

ونلفي في هذا الصّدد، وفي ظلّ تعدّد المصطلحات الموضوعة مقابلات لمصطلح أجنبي واحد، أكثر من عشرين مصطلحا يتردّد في الكتابات النقدية العربية المعاصرة،وهي المصطلحات التي تعني رغم اختلاف صيغها مدلولا واحدا لمصطلح" التناص" ولعلّ من أبرزها"التناصية"،"تداخل النصوص" "النصوص المتداخلة"،"تعالق النصوص"،"التفاعل النصي"، "النص الغائب"[2]، و""أو على نحو"التداخل النصي، تفاعلية النصوص، التناصص، الترابط النصي"[3] وغيرها من المصطلحات الأخرى التي صيغت واصطُنعت لتعبّر عن المفهوم ونظرياته.

يسوق الحديث عن آلية التناص واشتغالاته في النص الأدبي بعامّة والروائي بخاصّة، بصورة جدلية نحو جانب آخر مرتبط بمحور التناص، يبدو هو الآخر من الأهمية بمكان من حيث دوره ووظيفته وحضوره في تضاعيف أي نص روائي، ونقصد به ههنا عنصر**"المناص"** والذي يقابله في المصطلح الأجنبي(**paratexte**)، وهو من المفاهيم التي اشتغل عليها جمهور عريض من الباحثين والنقاد من الغربيين والعرب على حد سواء، ابتداء بالناقد المنظر"جيرار جينيت" الذي كرّس الحديث عن المفهوم في كتابيه البارزين" أطراس" و"عتبات"، بحيث يعتبره كلّ ما يحيط بالنص ويلحق به من الغلاف والعنوان والعناوين الفرعية والإهداء والديباجات والمقتبسات والمقدمات والتذييلات والتنبيهات والحواشي(الهوامش) وما إلى ذلك[4]، مع ضرورة الإشارة إلى أنّ "جينيت" في أثناء دراسته

---

[1]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي(م.س)، ص17.

[2]- ينظر.د.أحمد محمد قدور: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، ط1،دار الفكر، دمشق،2001 ص،120-124.

[3]- ينظر د.عز الدين المناصرة: التناص والتلاص في النقد الحديث، مجلة الآداب،ع7، تصدرها كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004، ص113-114.

[4]- voir, G.Genette : Palimpsestes, Ed.de Seuil, Paris, 1982, p9, et voir : Seuils, p10-11

PDF-XChange Viewer Click to buy NOW! www.docu-track.com

لظاهرة التناص والمناص،حاول رصد مختلف أوجه العملية التناصية وأنماطها، مدرجا إياها تحت ما أسماه بـــ" **المتعاليات النصية**"(**Transtextualité**)، وحدّدها في أنماط خمسة رئيسة وهي:

- التناص Interxtualité
- الميتانص Metatextualité
- المناص Paratextulité
- التعلق النص Transtextualité [1]

كما أنّ المناص يراد به أيضا "مجموع النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول والفقرات الداخلة في المناص"[2]، غير أنّ المصطلح تعترضه هو الآخر مشكلة ترجمته كرديفه بالاعتبارات ذاتها،حيث نلفيه متعدّد التسميات والألفاظ إلى حدّ الالتباس، على نحو: النص الموازي، التوازي النصي، النص المرادف، الملحق النصي، النصية الموازية، الموازية النصية، النص المحاذي، الموازيات، المناصصة[3]، وسواها من المصطلحات التي شاء واضعوها أن يجعلوها مكافئات دلالية للمصطلح المنقول،باختلاف مسوّغات الترجمة والاقتراح.

1-Ibid., p10-15. [1]

[2]– عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، ص31.

[3]- ينظرعلى سبيل المثال لا الحصر في ترجمة المصطلح إلى" **النص الموازي**": شعيب حليفي: النص الموازي (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع 1992،46،،ص82، وجميل حمداوي: لماذا النص الموازي، مجلة الكرمل، ع88-89، 2006، ص 218 وما بعدها ، ومحمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،1- التقليدية، ط1، دار توبقال، المغرب، 1989، ص97، وعبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، ص9، وينظر في ترجمته إلى"**النصية الموازية**": المختار حسين: من التناص إلى الأطراس، مجلة علامات في النقد، مج7، ج25، 1997، ص178، وترجمته الى" **الموازيات**" ينظر عبد الرحيم العلام: الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، مجلة علامات، ع8، المغرب، 1997، ص17، وينظر في ترجمته إلى "**النصوص المرادفة**" د. عبد الله ترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60- 61، 1985، ص 80، وينظر في ترجمته إلى " المل**حقات النصية**": محمد خير البقاعي: أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع83، 1996،ص84، وإلى مصطلح "**المناصصة**" ينظر سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص208، وإلى مصطلح"**النص المحاذي**" ينظر بن الهاني سعيد: اشتغال المتفاعلات النصية في رواية "سرايا بنت الغول" لإميل حبيبي، مجلة علامات ،مج12،ع23، المغرب، 2005 ، ص60.

هذا، وللتناص مثلما للمناص أنواع وأنماط متعدّدة ليس من الممكن استحضارها كلها، غير أننا نكتفي بالإلماح إلى بعضها مما له رابطة بما يخدم تناول هذه الجزئية من المدارسة والتحليل، ويمكن إجمالها في مايلي:

أ- التناص الذاتي ويقصد به العلاقات التي تعقدها نصوص الكتاب بعضها مع البعض الآخر التي تكشف بدورها عن الخلفية النصية التي يتفاعل معها الكاتب[1].

ب- التناص الداخلي والخارجي: فأما الداخلي فيكون مثلا حين يمتص المبدع نصوصه السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، وقد يكون هذا قصدا أو من غير قصد، بخلاف التناص الخارجي الذي يتجه فيه الناص إلى نصوص غيره فيحاورها أو يتجاوزها حسب مقتضى الحال[2].

ونجد من الباحثين من يضيف إلى هذه الأضرب أشكالا أخرى على غرار"عبد الملك مرتاض" حين يحدّدها بــ" التناص المباشر أو التام والتناص الضمني أو الناقص، والتناص العائم أو المذاب وهو الذي لا يكاد يعرفه أي محلل للإبداع"[3].

ولعلّ الذي يعنينا في هذا المقام المتعلق بأنماطه وآلياته، هو ذلك التّصنيف الذي وضعه الناقد"سعيد يقطين" لكل من المتناص والمناص معا، مانحا من خلال رؤيته تفسيرا خاصا ومتفرّدا لكليهما، وذلك انطلاقا من تعريفه للمناص على أنه" بنية نصية متضمنة في النص كما هي"[4]، والذي يمكن تحديده بتسمية تناسبه كأن يدعوه ب" المناص الداخلي péritexte" تمييزا له عن المناص الخارجي الذي يوافق هنا" العتبة"، ثم المتناص الذي يعتبره"بنية نصية محوّلة ومتداخلة مع بنية أخرى"[5]،مما يقتضي منّا إعادة النظر في

---

[1]– ينظر حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ص45.

[2]– ينظر:د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)،ط3،المركز الثقافي العربي، بيروت،1992، ص124-125.

[3]– ينظر د.حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي(دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص)، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2003، ص115.

[4]– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص51.

[5]– المرجع نفسه: ص51.

دلالة مصطلح المناص(paratexte) التي التصقت به، فنقصرها هنا على ما دلّ على كلّ نص مقتبس بلفظه ولو جزئيا ودمجه في نسيج المتن الروائي في أي موضع منه تضمينا أو اقتباسا أو استشهادا، ويوظَف ملتحما به دونما الاختلاط بجسده الحكائي ، وهو ما يعضده أحد الدارسين حين تعريفه للمناص بأنه تلك" العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته"[1]، وهذا على خلاف المتناص(intertexte) الذي يورد بكيفيات وآليات مختلفة كالامتصاص والتشرب أو التحويل أو المحاكاة أو المعارضة أو غيرها، وقد انصرفنا إلى هذا المستوى من التصنيف كيما لا نقع في التباسات وتداخلات مفهوم المناص الذي يطابق في غالب الأحوال وفي كثير من الدراسات مفهوم العتبات كما فعلنا في جزئيات سابقة مع عتبتيّ" العنوان" و" البداية السردية".

يضطلع هذا النوع من المناص في النصوص السردية آليا بوظيفتين رئيستين إحداهما جمالية تشكلية والأخرى تداولية تواصلية مع القارئ، من منطلق أن التناص بكل أشكاله في نظر بعضهم هو بنية سيميائية ودلالية وتداولية[2]، لا سيما وأن المناص يمثل البنية التي يسوقها الروائي لتجاور النص المركزي فتكون نثرا كما تكون شعرا .بمختلف أنماطهما وفروعهما،فتحدث ما يدعوه الناقد" كمال أبوديب" بجماليات التجاور وتشابك الفضاءات حيث تكون البنية فيها بنية مفتوحة علاقاتها علاقات جوار لا انصهار[3]، وهو الأمر نفسه مع وظيفة المتناص بيد أن المتناص قد يضاف إليه دور الإثراء التخييلي للنصوص بوصفه رافدا ثريا وثرا، يمتح منه الروائي ما يحتاج إليه من ملفوظات وتفاعلات

---

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها 1- التقليدية، ص76.

[2]- ينظر بوخاتم مولاي: مصطلحات النقد العربي السيمياءوي، الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص196.

[3]- ينظر د.كمال أبو ديب: جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ط1، دار العلم للملايين، مصر، 1997، ص16- 17.

نصية تسبغ على النص أبعادا مختلفة على مستوى التخييل الفني واستثمار عناصر اللامألوف.

ركحا على هذا، فإنّنا آثرنا سوق بعض الأمثلة والعيّنات عن بعض النصوص الروائية المدروسة لتماثلها وتقاربها في هذا الشأن لكلّ منهما(المتناص والمناص)،مع الإيماء مبدئيا إلى درجة تفاوت استثمارهما وتوظيفهما بين النصوص.

1- التفاعل التراثي والديني:

أ- التفاعل القرآني:

ينبثّ الأسلوب القرآني في تلافيف النصوص الروائية، ويبدو أن الروائي يلجأ إلى ذلك التداخل والاستلهام لتأثيث اللغة الحكائية وتطعيم النسق السردي ببلاغة الدلالات والإيحاءات الروحانية التي بإمكانها تحرير اللغة السردية من رتابتها ومألوفيتها، وخلق أجواء فنية تؤطر رمزية الشخصيات الموظفة وشعريتها، بخاصة وأنّ القرآن الكريم يشكّل أنموذجا مثاليا ونصا "أبويا" مقدّسا لا نظير له، تصويرا وبلاغة ودلالة ومادة سردية، فلاذ الروائي بهذا الدفق من الطاقات الثرية مغترفا ومستلهما، ومتفاعلا نصيا، مما جعله يجنح إلى استيعاب وتشرّب وتشغيل كل إمكانات النص القرآني اللغوية والدلالية[1]، ليمنح النص خاصية سردية متجددة ومتفاعلة ومتداخلة مع ملفوظات أخرى استراتيجية، على نحو قول"جمال الغيطاني"" ..فلما رجعت بعد أن لم استطع صبرا، وكيف أصبر على ما لم أحط به علما"[2]، أو في قوله" و لم استطع صبرا، وكيف أقدر على ما لم أحط به خبرا"[3]، وهما السّياقان اللذان يوحيان بتناصهما مع نصوص آيات كريمة تتضمّن قصة بديعة جمعت بين رجل صالح منقطع النظير يرقى إلى مصافّ الأنبياء وهو السيد"الخضر"

1- ينظر آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي،(مرجع سابق) ص286.

2- جمال الغيطاني: كتاب التجليات، ص5.

3- المصدر نفسه: ص5.

والنبي"موسى" عليهما السلام، وتصوير الحوار والمواقف التي دارت بينهما، وقد جسّدت مجريات القصة وأحداثها الآية الكريمة التي قال فيها الله عز وجلّ " **قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ اتَّبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْدًا قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْرًا وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَالَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْرًا قَالَ سَتَجِدُنِيَ إِنْ شَآءَ اللَّهُ صَابِرًا وَلَا أَعْصِي لَكَ أمْرًا قالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلا تَسْئَلْنِي عنْ شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لكَ مِنْهُ ذِكْرًا فانْطَلَقَا حَتَّى إذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أخَرَقْتَهَا لِتُغرِقَ أهْلَهَا لقَدْ جِئْتَ شَيْئًا اِمْرًا قَالَ أَلَمْ أقُلْ اِنَّكَ لَنْ تَستطِيعَ مَعِيِ صَبرًا قالَ لَا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلا تُرهِقْنِي مِنْ أَمْرِى عُسْرًا فَانْطلَقَا حَتىّ إذَا لَقِيَا غُلمًا فَقَتَلُهُ قالَ أَقَتلتَ نفْسًا زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَّقَدْ جِئْتَ شَيئًا نُّكُرًا قَالَ أَلَمَ أقُلْ إِنَّكَ لنْ تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبرًا قالَ إن سَأَلْتُكَ عَنْ شَيءٍ بَعْدَهَا فَلا تُصَحِبْنِي قَدْ بَلَغْتَ مِن لَّدُنِي عُذْرًا فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَآ أَتَيَآ أهْلَ قَرْيةٍ اِسْتَطعَمَآ أهْلَهَا فأبَوَاْ اَنْ يُضيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أنْ يَنْقَضَّ فَأقَامَهُ قالَ لوْ شِئْتَ لَتَّخَذْتَّ عَلَيهِ أجْرًا قَالَ هَذَا فِراقُ بَيْنِي وَبَيْنَكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَاوِيلِ مَالَمْ تَسْتَطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا**"[1]، ونلفي في السياق ذاته متناصا آخر على الشاكلة نفسها وذلك في قوله" وصار كأنه لم يكن صار نسيا منسيا"[2]، وهو التركيب السردي الذي يستلهم من الآية الكريمة التي جاء فيها"**فَأَجَآءهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَلَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نِسْيًا مَّنسِيًّا**"[3]، أو في قول الروائي نفسه في موضع آخر "تقول بقعة الأرض لم يمسسني بشر"[4]، والذي يتناص فيه مع قوله عزوجلّ" **قَالَتْ انَّى يَكُونُ لِي غُلَمٌ وَلَمْ يَمْسَسنِي بَشَرٌ وَلَمْ اَكُ بَغِيّاً**"[5].

1- سورة الكهف: الآيات 66- 78.

2- جمال الغيطاني: كتاب التجليات، ص6.

3- سورة مريم: الآية 23.

4- الرواية(التجليات): ص51.

5- سورة مريم: الآية 20.

كما نجد في بعض السياقات السردية جملا حكائية تمتح من مَعين النص القرآني وبلاغته كأن يقول الروائي نفسه"خفت على أبي أن يأكله الذئب أو يختطفه بعض السيارة من الفجر" [1]، حيث تناص فيه صاحبه مع نص الآية التي تقول" **قَالَ إِنِّى لَيُحْزُنُنِى أَن تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَنْ يَّاكُلَهُ الذِّيبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَفِلُونَ**"[2]، ومع نص الآية الأخرى أيضا" **قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِى غَيَبَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَعِلِينَ**"[3].

ونلفي الروائي "واسيني الأعرج" هو الآخر يوظف مثل هذه المتناصات القرآنية في النسيج السردي لنص" رمل الماية"، مستوحيا صياغات وتراكيب اللغة السردية من وحي البلاغة القرآنية وسحر ألفاظها ومعانيها، كما في قوله" سيمشي طويلا هو وسيده الخضر"[4] وهو السياق ذاته الذي يوحي بقصة الخضر وموسى عليهما السلام وقد ذكرنا ذلك آنفا، وفي قول آخر" أكدوا له أن الكهف صار مفتوحا على الشمس وأن الحجارة التي كانت تسدّ مداخله، لم تعد موجودة"[5]، وهو السياق الذي نستحضر من خلاله سورة الكهف وقصة الفتية ووضعهم ومدة بقائهم داخله لاهم أحياء ولاهم أموات" لا يهم، ولكن أين كنت طوال الثلاثة قرون هذه، الناس يريدون معرفة حقيقتك... وهل يعقل أن يعيش الإنسان أكثر من ثلاثة قرون، هذا مستحيل يا البشير، هذا مس أو جنون"[6]، وذلك تناصا مع ما جاء في كتاب الله العزيز في تحديد الفترة التي مكث فيها الفتية طوال نومهم بالكهف" **وَلَبِثُواْ فِي كَهْفِهِمْ ثَلَثَ مِاْئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُواْ تِسْعًا**"[7]،

1- الرواية(التجليات): ص63.
2- سورة يوسف: الآية 13.
3- سورة يوسف: الآية10.
4- واسيني الأعرج: رمل الماية، ص286.
5- المصدر نفسه: ص297.
6- المصدر نفسه: ص304.
7- سورة الكهف: الآية 25.

ونقف في سياق مختلف على مقطع سردي يتناص بشكل واضح مع النص الغائب وهو القرآن، وذلك في قوله" الشمس تكوّر والنجوم تتكدّر، والجبال تسيّر والعشار تعطل والوحوش تحشر، وحين يسأل الناس الموؤودون بأي ذنب قتلوا، يتدثّر الملوك داخل أكتافهم ، حفاة عراة"[1]، فنستذكر دونما تردّد نص الآية الكريمة التي تكاد تتطابق مع السياق في قوله تعالى "**إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ وَإِذَا النُّجُومُ انكَدَرَتْ وَإِذَا الجْبَالُ سُيِّرَتْ وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ بَأَيِّ ذَنبٍ قُتِلَتْ**"[2]،أو من خلال المتناص القرآني الآخر الذي يتبيّن في مقطع من المقاطع السردية العديدة التي احتضنت مثل هذه الآية، كما في قول الروائي" سيقوم الخلق بين يدي الله صفا صفا كل واحد يحمل كتابه، من كان مؤمنا سيحمله يمينا ومن كان كافرا سيحمله يسارا"[3]، حيث يتناص فيه موظفّه جزئيا مع نص نص الآية التي جاء فيها" **يَوْمَئِذٍ تُعْرَضُونَ لَا تَخْفَى مِنكُمْ خَافِيَةٌ، فَأَمَّا مَنْ اوتِيَ كِتَبَهُ بِيَمِينِهِ فَيَقُولُ هَآؤُمُ اقْرَءوا كِتَبِيَهْ إِنِّي ظَنَنتُ أَنِّي مُلَقٍ حِسَابِيَهْ فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئاً بِمَآ أَسْلَفْتُمْ فِي الأيَّامِ الخَالِيَةِ وَأَمَّا مَنْ اوتِيَ كِتَبَهُ بِشِمَالِهِ فَيَقُولُ يَلَيْتَنِى لَمْ اوتَ كِتَبِيَهْ وَلَمْ اَدْرِ مَاحِسَابِيَهْ يَلَيْتَهَا كَانَتِ الْقَاضِيَةَ**"[4].

وتردُ على النحو ذاته في نص"صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض، مثلُ هذه المناصات القرآنية التي تمنح لغة السرد خصيصة فنية وجمالية وبلاغية فضلا عن تأثيرية متميّزة، نجتزئ هنا بإيراد مثالين على ذلك كيْما لا نقع في التكرير والإطناب، مثل قول الروائي" وتأوون إلى الكهف الصندل في جبل زندل"[5]، وهو الإيواء والكهف اللذان

[1]- واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 224.
[2]- سورة التكوير: الآيات 1- 8.
[3]- واسيني الأعرج: رمل الماية،ص312.
[4]- سورة الحاقة: الآيات 19-27.
[5]- عبد الملك مرتاض:صوت الكهف، ص179.

يوحيان بمأوى أهل الكهف وقصتهم وقد سقنا ذلك آنفا، غير أنه من باب التذكير والتوكيد نعرض مرة أخرى نص الآيات وقرينة التناص اتكاءً على فعل"أوى" " **إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُواْ رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّء لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا... وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللهَ فَاوُواْ إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُم مِن رَّحْمَتِهِ وَيُهَيِّءْ لَكُم مِّنْ أَمْرِكُم مِّرْفَقَا**"[1]،كما أنّ هناك مقطعا آخر يحضر فيه النص القرآني الغائب أو ما يدعى في لغة المصطلحات التناصية بـــ"النص السابق"، وذلك في قول الناص "..في الكهف يقيمون، زندل جثم عليكم أنتم في أعماق بطنه، والكهف هو الحوتة التي التهمت أباك"[2]، حيث يقترن الكهف بما يثيره من أجواء قصة أهل الكهف في السرد القرآني، إلى جانب قصة النبي يونس(ذي النون) عليه السلام وابتلائه بعد ارتكابه الخطأ بمكثه في بطن الحوت الذي التهمه ثم الإفراج عنه عقب توبته واستغفاره وندمه، إذ قال الله تعالى في هذا الصدد"**وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ فَلَوْلا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ**"[3]، وفي قوله تعالى أيضا "**فَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلاَتَكُن كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومٌ لَوْلَآ أَنْ تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِنْ رَّبِّهِ لَنُبِذَ بِالْعَرَآءِ وَهُوَ مَذْمُومٌ فَاجْتَبَهُ رَبُّهُ فَجَعَلَهُ مِنَ الْصَّلِحِينَ**"[4].

إنّ الأمثلة على هذا الشكل التناصي عديدة وتكاد تطبع كل النصوص الروائية المنتخبة، إلا أننا استغنينا بهذا عن أخرى تمثيلا لا حصرا ومن باب الاستشهاد والتعميم، بيد أن ما يخصّ جانب توظيف المناص في نوعه القرآني مقتبسا أو مستنسخا، فإنه اتّصف على العموم باستقلالية البنيات، بعضها ورد بين مزدوجات والبعض الآخر غفلا من

1- سورة الكهف: الآيات 10- 16.
2- عبد الملك مرتاض: صوت الكهف، ص196.
3- سورة الصافات: الآيات 139- 144.
4- سورة القلم: الآيات 48- 50.

ذلك، في صدور المقاطع والأجزاء السردية، أو في ثناياها وربما الاعتجان أو الاختلاط بها وكأنها نصوص مجاورة توازيها، والتي يبدو أنها وظفت كما أومأنا سابقا لغاية فنية وتداولية معا.

لقد تفاعل الروائيون في نصوصهم بشكل لافت للنظر مع هذا الصنف من المناصات الدينية، فتارة نلفيهم يدرجونها فواتحَ ومفاتيح للمشاهد والفصول الحكائية وتارة أخرى يستدعونها طيّ المتون،سواء بصيغة تخليلها في الحبكة السردية كأنها نصوص مجاورة، أو إيرادها على لسان شخص من شخوص الرواية كما صنع الروائي"ابراهيم الدرغوثي" حين وظف بعضها على لسان شخصية الإمام الذي ارتفع صوته" فوق أصوات بقية القراء: آلم.ذلك الكتاب لاريب فيه هدى للمتقين، الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصلاة ومما رزقناهم ينفقون، والذين يؤمنون بما أنزل إليك وما أنزل من قبلك وبالآخرة هم يوقنون، أولئك على هدى من ربهم وأولئك هم المفلحون"[1]، أو حين وضع يده على رأس الشخصية"فاطمة" التي كانت تقفز فوق القبر كالمجنونة ثمّ "راح يقرأ: والذين آمنوا وعملوا الصالحات لا تكلف نفسا إلا وسعها أولئك أصحاب الجنة هم فيها خالدون ونزعنا ما في صدورهم من غل تجري تحتهم الأنهار وقالوا الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله لقد جاءت رسل ربنا بالحق ونودوا أن تلكم الجنة، أورثتموها بما كنتم تعلمون ونادى أصحاب الجنة أصحاب النار أن قد وجدنا ما وعدنا ربنا حقا فهل وجدتم ما وعد ربكم حقا قالوا نعم فأذّن مؤذّن بينهم أن لعنة الله على الظالمين"[2]، وهناك غيرها على هذا المنوال تشعرنا على الرغم من بنيتها المقتبسة برمّتها، أنّها ممتزجة بلغة السرد وتسهم في تطوير مسار الحكي،كما يعمد أحيانا إلى وضع المناص فاتحة لفصل حكائي جديد، مثلما صنع في الفصل السابع حين عنونه بـــ"

---

[1]- إبراهيم الدرغوثي: وراء السراب...قليلا، ص13، والآيات مقتبسة من سورة البقرة(1-5).

[2]- المصدر نفسه: ص14، والآيات مقتبسة من سورة الأعراف(42- 44).

هل يستوي الذين يعلمون والذين يعلمون"[1]، ونلفي الروائي" واسيني الأعرج" في نص" رمل الماية...) يستعين بهذه الآلية في التعامل مع النص القرآني بدرجة أقلّ كصنوه الروائي"الميلودي شغموم" الذي نلفي لديه مناصا من هذا القبيل في قوله" أمدّ يدي، كمن لبست له يدان، لا أمسك بأية عصا اتكئ عليها أو أهشّ بها"[2]، وهو السياق الذي يحيلنا تناصيا إلى الآية الكريمة التي نصها" **وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَمُوسَى قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُا عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى**"[3]، غير أننا نجد "جمال الغيطاني" يمثل ظاهرة تناصية خاصة تنهد إلى نموذج المحاكاة في استرفاد الآية القرآنية وتأثيث "كتاب التجليات" بها، إلى حدّ تغدو على أساسه الرواية موشّحة بمثل هذه المناصات، علّه يصبو من وراء هذا التشكيل إلى صياغة سردية يصوغ مكوّناتها الرئيسة من التجربة الصوفية التي استقاها من بعض المتصوّفة كالشيخ ابن عربي الذي اعتمد هو الآخر في كتاباته وفي فتوحاته المكية – على وجه الخصوص– على نمط الكتابة السردية، الذي ينهض أساسا على إعادة كتابة نصوص القرآن الكريم بالدرجة الأولى[4].

لقد شاء "جمال الغيطاني" وفق هذه المحاكاة الاغتراف من هذا المعين الفيّاض والتفاعل معه لغويا، مستثمرا اللغة القرآنية بنيويا وتشكيليا، علّه يشيّد رؤية سردية خاصة ذات خلفية دينية وروحانية، مما جعله يتفاعل مع الآي الكريمات تعاملا بنيويا وأسلوبيا بفرادة، وهو ما يتجلّى بوضوح عبر حفول النص بمناصات قرآنية عديدة بصيغ مختلفة ومن غير أن يشكلها، فتارة نلفيه يدرج الآية المقتبسة بعد أن يعنون مشهده السردي الجديد بعنوان مستقل ثم يذكر عبارتي"**قرآن**" و"**صدق الله العظيم**" لتوثيق المصدر وإظهار أنّه تفاعل مع بنية مرجعية محدّدة كأن يورد تحت عنوان "**ترتيل**" آيتي"(وشروه

---

[1]– المصدر السابق: ص177، والآية مقتبسة من سورة الزمر(9)، ونص الآية في الأصل هو" **قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُواْ الْأَلْبَبِ**".

[2]– الميلودي شغموم: عين الفرس، ص89.

[3]– سورة طه: الآيات 17– 18.

[4]– ينظر خالد بلقاسم:الكتابة والتصوّف عن ابن عربي، ص186.

بثمن بخس ودراهم معدودة وكانوا فيه من الزاهدين)،(**والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون**) صدق الله العظيم"[1]، أو حين يذكر بعد وضع عنوان"**شرح**" الآية التالية(..**وجعلنا من بين أيديهم سدّا ومن خلفهم سدّا فأغشيناهم فهم لا يبصرون وسواء أأنذرتهم أو لم تنذرهم لا يوقنون**..)[2] ، أو كأن يعنون الآية بــ(آية) ("..**الله الذي خلقكم من ضعف ثم جعل من بعد ضعف قوة ثم جعل من بعد قوة ضعفا وشيبة"صدق الله العظيم**)[3] ، أو لّما يضع نصا لآية يذيّلها بــ(قرآن كريم) مع تدوينها باللون الأسود المفخّم مدرجا إياها دونما فاصل بين المقاطع السردية("**ثمّ قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة"قرآن كريم**")[4].

قد تكون هيمنة الأسلوب الذي صاغ مثل هذه المناصات القرآنية(المجاورة) حينا باستدعائها نصوصا كاملة دونما أي تحويل أو تحوير، بين أقواس وعلامات تنصيص سواء بلون مماثل للون المتن السردي أو بلون مغاير ويكون غالبا بالبنط العريض، مع تصدّرها مثل المفاتيح لكل أبواب الأجزاء السّردية، وحينا آخر امتزاجها بالنسيج الحكائي لكن في بنية مستقلة وذلك بوضعها بين علامات تدلّ على ذلك، هيمنةً وليدة اختيار فني من قبل الروائي لهذا النوع من التوظيف التناصي في أحد مستوياته، كما قد تشفّ عن أبعاد دلالية وسيميائية وجمالية وتداولية مقصودة.

ولعلّ ما يلفت النظر أكثر في هذا الإطار هو تلك الصلة التي عقدها الروائي بين الآيات المنثورة هنا وهناك وتجليات الرؤيا الصوفية الموظفة،والتي أطّر بها أحداث وشخصيات الرواية منذ بدء رحلة السارد المتصوّفة،وذلك يمكن أن يتّضح جليا من خلال بعض الشواهد التي تستدعي الذّكر،كوضعه لنص الآية مشكولا وبالحرف المفخّم من غير

---

[1]– جمال الغيطاني: كتاب التجليات، ص17، الآيات من سورة يوسف(20-21).

[2]– المصدر نفسه:ص23(الآية من سورة يس3).

[3]- المصدر نفسه: ص98(الآية من سورة الروم 54).

[4]– المصدر نفسه: ص583(الآية من سورة البقرة 74).

التزام بالضبط القرآني تحت عنوان"**مقام الضنا**.." "**لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ فِي كَبَد**" [1]، أو آية أخرى تحت عنوان"**مقام الجوى**" "**فَكَشَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ اليَومَ حَدِيد**"[2]، أو الآية التي تدوّن موسومة بـــ "**حال الوداد**" ("**قُلْ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلَّا المَوَدَّةَ فِي القُرْبَى**"(**قرآن كريم**))[3] ، والأمر ذاته في الآية التي تذكر معنونة بـــ" **حال الفوت**" ("**وَتَرَى الجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَاب**"(**قرآن كريم**))[4].

وهكذا يتجلّى نص"كتاب التجليات" ملفوظا زاخرا بالمناصات القرآنية إلى حدّ التشبّع وإلى الدّرجة التي يمكن القول فيها بأنّ توظيفها كان استراتيجية أو آلية تفاعلية فتحت النصَّ على أفق وإمكانات تعبيرية ودلالية وروحية ثرّة، بظلال سردية رؤياوية غير مألوفة.

ب- التّفاعل مع التراث الأدبي:

يبدو أنّ لتفاعل النصوص الروائية تناصا ومناصا مع التراث الأدبي، تمظهراته الجلية شعرا ونثرا، بحيث لجأ الروائيون إلى استرفاد وتضمين نصوصا بأحجام مختلفة سواء أكانت شعرية أم نثرية، مستجلبة من بطون المتون التراثية وفنوها، ثمّ توظيفها داخل أحشاء اللغة الحكائية إمّا بين مفاصلها وتفاصيلها وإمّا في حيّز خاص بها يُصدّر مسار الحكي بين الفينة والأخرى، كأنها نوافذ تواصلية تعمل على إغواء القارئ واستدراجه نحو القفز في أحضان السرد بنوع من التحفيز والتعجيب، وإن كان الملحوظ هو حضور النصوص الموازية أي المناصات على نحو أغلب وأكثر تمثّلا، كأن نلفي الناص"عبد الله الغذامي" في "حكاية سحارة" يعمد عمدا إلى استدعاء بنية نصية نثرية مع ذكر قائلها وإدراجها على رأس النص الروائي قبل الولوج إلى صميم المجرى الحكائي، وذلك من

---

[1]- المصدر السابق: ص383(الآية من سورة البلد 4).

[2]- المصدر نفسه:ص 473(الآية من سورة ق 22).

[3]- المصدر نفسه: ص533(الآية من سورة الشورى 23).

[4]- المصدر نفسه: ص557(الآية من سورة النمل 88).

خلال المناص الذي وسمه ب" تكاذيب" والذي جاء فيه" قال أبو العباس، وهذا باب من تكاذيب الأعراب: تكاذب أعرابيان فقال أحدهما: خرجت مرة على فرس لي فإذا أنا بظلمة شديدة فيممتها حتى وصلت إليها، فإذا قطعة من الليل لم تنتبه فمازلت أحمل عليها بفرس حتى انبهتها،فانجابت، فقال الآخر: لقد رميت ظبيا مرة بسهم فعدل الظبي يمنة، فعدل السهم خلفه، فتياسر الظبي فتياسر السهم خلفه، ثم علا الظبي فعلا السهم خلفه، فانحدر، فانحدر عليه حتى أخذه(المبرد: الكامل 548/3)"[1]، إذ يقتطع نصا لصاحبه"المبرد" ويجعله موازيا ومجاورا للمبنى السردي العام للرواية، بل يعتني حين التضمين أيضا بالإحالة على المصدر وإن كان أحال إلى الجزء الثالث في المصدر الأصل وهو يقصد الجزء الثاني ولعلّ وراء ذلك وقوع في الخطأ سهوا ليس إلا، مع ما يحمله المناص المستشهد به من حمولة رمزية وفنية خاصة مرتبطة بفن الكتابة العجائبية والعجيبة، وكأنه يحاول وضع القارئ في إطار واقع سردي لا يعترف بمنطق الواقع وقوانينه، والرغبة في توريطه مذ المستهلّ في تواطؤ قرائي غير معلن(مع القارئ) للتعايش الاستسلامي مع النص.

ونلفي في السياق نفسه استحضاره مناصات شعرية يستعين فيها بآلية التضمين ويوردها كما هي متوالية دونما إفصاح تام عن صاحبها إلا تلميحا وتلويحا، وذلك في مثل الموضع الذي يقول فيه" أما الذي بين وهو ديوان قدمه المدعو أحمد حسين، أولا: وفي صاحب الديوان رجل فكرة لم نسمع به ولم نره من قبل، ولست أرى موقعا للنكرات في عالم الفحول. ثانيا: يظهر في سيرته الذاتية أنه فتى لما يزل صغيرا فهو غضّ، ولم يستو عوده بعد، ولو زعم أنّ عمره أكبر من عمر طرفة بن العبد أو أبي القاسم الشابي فإننا نقول: إنك لن تبلغ شأن الأوائل مهما فعلت. ثالثا: يظهر عليه الغرور الشديد والاعتداد بنفسه فهول يقول مثلا:

---

[1]- عبد الله الغذامي: حكاية سحارة، ص7.

أمط عنك تشبيهي بما وكأنه&& فلا أحد فوقي ولا أحد مثلي

ويقول:

وإني لمن قوم كأنّ نفوسنا&& بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

ويقول:

أنا صخرة الوادي إذا ما زوحمت&& وإذا نطقت فإنني الجوزاء

ويقول ما هو أعجب من ذلك وأخطر ولننظر قوله:

أي محل ارتقي&& أي عظيم اتقي

وكل ما قد خلق الله && وما لم يخلق

محتقر في همتي && كشعرة في مفرقي"[1]

يبدو أنّ صاحب النص الروائي قد أومأ إلى قائل هذه الأشعار(المناصات) حين ذكر اسمه على أنه" أحمد حسين" وهو يروم الشاعر" أحمد بن الحسين بن الحسن الكوفي الذي اشتهر بالمتنبي"(ت354هـ)[2].

وقد صنع الروائي" إبراهيم الدرغوثي" الصّنيع عينه، عندما عمد إلى إدراج نصوص نثرية مقتبسة من مظانها الأدبية على اختلاف ألوانها، بين المقطع والآخر وعند باب كل مشهد سردي تقريبا، وهي نصوص يبدو أنه اصطفاها بعناية ليخلع بها مسحة عجائبية على لغة مجريات القصة، كأن يقول مثلا باللفظ والإحالة معا " روى أبو عمرو عثمان الجاحظ في كتاب الحيوان قال:" ومن الجن جنس صورة الواحد منهم على نصف صورة الإنسان، له نصف رأس وعين وكذلك جميع أعضائه، وهو يقفز برجله قفزا شديدا ويعدو عدوا منكرا" كتاب الحيوان/الجزء السادس طبعة دار الكتاب/بيروت 1969"[3]،

---

[1]- المصدر السابق: ص15-16.

[2]- ينظر للإطلاع على الأبيات كاملة كما وردت في الأصل: شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي(4أجزاء)، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986.

[3]- إبراهيم الدرغوثي: وراء السراب...قليلا، ص101.

ويدوّن مناصا آخر على الشاكلة نفسها في الموضع الذي يقول فيه"كثيرا ما يعرض الشق للرجل المسافر إذا كان وحده، فربما أهلكه فزعا وربما أهلكه ضربا وقتلا، أورده الجاحظ في كتاب الحيوان المذكور سابقا"[1]، وهما نصان مستنسخان من مظنتهما كما أثبتنا، غير أنه يجلبهما ويدرجهما في الموضع الذي أراد من مجرى السرد، مضفيا بهما على النص صبغة خارقة لا تمت إلى الواقع بصلة، فاتحا بذلك نوافذ التعجيب على مصراعيها، والزجّ بالمخيّلة بعيدا بحثا عن دلالات أسطورية يخفيها لفظ الشقّ في المناص والذي حدّده البعض بعد أن وضع له مقابلا أجنبيا(shek)، على أنه يعني ضربا من الشيطان" من جماعة المتشيطنة، صورته صورة نصف آدمي له يد واحدة، ورجل واحدة وعين واحدة، والنسناس مركّب من الشق ومن الآدمي ويظهر للإنسان في الأسفار"[2].

ونقع على نصّ آخر في صدر الباب العاشر من النص ذي سمت تفوح منه رائحة العجيب والخروج عن المألوف في قوله" وفيه تفاصيل عن مغارة"علي بابا" وغرائب عن الأرواح الهائمة في أنفاق الجبل وأعاجيب عن رجال برؤوس بغال وبغال برؤوس آدمية وهلمّ جرا"[3]، هذا فضلا عن مناصات ومتناصات أخرى تلتحف بها لغة النص كالمناص الشعبي"الشعري بخاصة" الذي ورد في مطلع الفصل الثالث قبل الباب التاسع معنونا إياه بـــ" تغريبة السودان في عهد الأمان"" يا لالا.. يا يمّة المشينة.. بعد لمشت ولت دارت..بطلنا والنفحة طارت... ؛ شعر شعبي من بلاد"الجريد""[4] ، وأيضا في مثل الذي ضُمّن في نص"رمل الماية" وهو مقطوعة غنائية من اللون الشعبي تنتسب إلى الشاعر الشعبي"عبد الرحمن المجدوب"، وذلك في قول الروائي"ها أنا ذا معك يا خويا المجدوب

---

[1]- المصدر نفسه: ص 106.

[2]- عبد الحميد يونس: معجم الفلكلور مع مسرد انكليزي- عربي، ص315، وينظر أيضا في هذا الصدد: القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص296، وينظر.د.محمد عجينة:موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتما، ج2، ط1، دار الفارابي، بيروت- العربية محمد علي الحافي للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص9، 21.

[3]- إبراهيم الدرغوثي: وراء السراب...قليلا، ص107.

[4]- المصدر نفسه: ص99.

تذكر، صدى البانجو يترع أوتار القلب ويسرق الذاكرة من الآخرين، ويعيدها لك، احك يا سيدي، أنت مالك الحكاية..هي ذي الأغنية تسحبك نحو العنصر المنسي، هو ذا رمل الماية يغطي صوت البانجو ودمعك..

غنّ يا عيني غنّ

القلب صار وحيدْ..

واش بقى لي في القلب شي ،

نصير به عنيدْ

آه يا لوليدْ، شكون باعك في سوق لعبيدْ.."[1].

إنّ الذي ينسحب على هذه النصوص الروائية وتفاعلاتها النصية مع التراث الأدبي في شتى أشكاله النثرية والشعرية بما فيها النصوص الشعبية، ينسحب على سائر النصوص السردية الأخرى التي لم نمثل لها بدافع التشاكل الموجود بينها في صيغة التعامل مع الملفوظات الأدبية وأوجه توظيفها واستغلالها في تفعيل وتأثيث اللغة السردية التي تنحو نحوا غير مألوف، بحيث تتشرّب كل ما يمكن أن يمدّ مادتها الحكائية من إمكانات تخييلية وعجائبية غير محدودة.

كما ينبغي التنويه هنا إلى أنّ التفاعل النصي وبكل آلياته، لم يقتصر على الجوانب التي ذكرنا من تفاعل نصي قرآني وأدبي فحسب، بل هناك أشكال أخرى بالدرجة ذاتها من القيمة والجمالية، تضطلع بالدور نفسه في إغناء وتكثيف شعرية اللغة وخلق دينامية مفتوحة لتفاعل النصوص فيما بينها، كالتفاعل النصي الصوفي الذي جسّده بشكل بارز نص" كتاب التجليات" للغيطاني، وكذا التفاعل النصي الشعبي لا سيما الحكاية والخرافة الشعبيتين، ثم التاريخي وهو ضرب يبرز كثيرا في نص" كتاب التجليات" و" وراء السراب...قليلا" و" رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف".

[1]- واسيني الأعرج: رمل الماية، ص182.

4- جماليات الوصف والتمرّد على الرّتابة:

يعتبر الوصف(la description) عنصرا بالغ الأهمية في تشكيل العمل السردي، الذي ينهض جزء كبير منه على وصف الشخوص والأشياء والأمكنة وسائر المقوّمات الفنية، باعتبار أنّ جملة الأجناس السردية كالملحمة والحكاية والقصة والرواية وغيرها لا يمكن لأي منها الاستغناء عن الوصف[1]، وهو ما يجعل ارتباط الوصف والسرد بعضهما ببعض وثيقا، تجمع بينهما وشائج متينة، لا يكادان ينفصلان، فهما أكثر ما يكونان متلازمين، فلا يستطيع السرد في كلّ أطواره الاستغناء عن الوصف، كما أنهما يستثمران كائن اللغة استثمارا مشتركا، والذي يتجلى بوضوح من حيث إن السرد لا يقوم" إلا باللغة ، والوصف من حيث هو لا يكون إلا في اللغة"[2].

يغدو الوصف هذا المنطلق بتضافره مع اللغة السردية تقنية ضرورية في بناء الأحداث وتكثيفها وتحبيكها وبلورة إيقاعها، ومن ثمّ منح النص الروائي صورا ومشاهد وصفية تنضح بمياسم الإيحاء والتخييل، وهي مياسم يمكن أن تخلق ههنا عالم القصة المتخيلة الذي تتناسب فيزيائيته مع قوانينه حيث تتلاعب فيه الريح بالأبواب ويحترق فيه الضوء ويبدع الزجاج كما يذهب إلى ذلك" جان ريكاردو"[3]، ممّا قد يعني محورية الدّور الذي يسهم به الوصف في تفجير الطاقة التعبيرية والتخييلية للغة الرواية الحكائية،وتشكيل العناصر الفنية الأخرى، كالشخصيات والأزمنة والأفضية والأحداث، وتشكيل ملامحها، بخاصة في المحكي العجائبي الذي يتميّز بتحليقه في فضاءات الدهشة واللامألوف وبدفقات التكثيف الشعري الانزياحي غير الملتزم بلغة الحكي الخطي الاستطرادي والتقريري الواقعي، وبذلك فإنّ اللغة السردية مثلها مثل الوصف يتعاضدان معا ليكوّنا فضاءً خِصبا

---

[1]- ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص250.

[2]- المرجع نفسه: ص257.

[3]- ينظر جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، 1977، ص159.

للتفاعل والعمل على تبئير البعد العجائبي في النسيج السردي[1]، ومن ثمّ يصبح الوصف في العمل الروائي بوابة للولوج إلى فضاءات العجائبي وتحويل المادي الواقعي إلى متخيّل،والتخلص من وهم الاستنساخ والمحاكاة إلى القدرة على تحوير الواقع بخصوصية الذات المبصرة على حدّ رأي محمد برادة[2].

وهكذا يتجلى فعل التوصيف على هذا النحو متجرّدا من زيّه التقليدي الذي تنسجه لغة التفصيل والاستطراد والاهتمام بكل أشياء المحيط مهما صغر حجمُها أو قلّ شأنها، وهو ديدن الرواية الكلاسيكية والواقعية بصورة عامة، التي انشغلت أيما انشغال بتركيزها على إظهار شخوصها أو أمكنتها مثلا بما يمكن أن يطابق فيها واقع الحياة اليومية، ومن ثمّة يوافق الصدق والحقيقة وكأنها ليست شخصية ورقية أو مكانا وهميا مختلفا في أغلبه، على خلاف ما انصرفت إليه النّصوص التعجيبية في اعتنائها بالدرجة الأولى،حين وصف مختلف أركان الرواية، بإثارة الغرابة وإحداث الدهشة لدى القارئ الموهوم بالواقع، وهو ما يجعل الروائي أمام مواجهة إشكالية تمثيل الواقع وتصويره كما هو، أو عدم تمثيله من ناحية أخرى في الآن نفسه، ولعلّ الوسيلة الأنسب للتوفيق بين الحالتين استخدامه الشكل التجريدي والخيالي المكثف كما ترى الناقدة"نبيلة إبراهيم"[3].

يتوسّل الوصف على هذا الأساس لغة استعارية مجازية ذات دلالات انزياحية، تلوذ بمناطق لغة الأقاصي حيث يربض اللامألوف وتتلاشى "الرتابة" السردية في مثل السياق الذي يصف فيه"عبد الملك مرتاض" أحد أحياز"صوت الكهف" ، بوصفه"الربوة" مثلا وما يحيط بها في قوله "بقية من أشجار برية تغشاها اشجار شوكية عقيمة، لا النار تحرقها ولا الماشية ترعاها، على قمّة الربوة التي تشبه رأس الكلب"[4]، أو في قوله عن الموصوف

1– ينظر شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول في النقد (م.س)، ص67. وينظر السياق نفسه في كتابه: شعرية الرواية الفانتاستيكية(في الجزء الموسوم ب: مكونات السرد الفانتاستيكي)،ص23.

2– ينظر محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعدّدين(مرجع سابق)، ص20-21.

3- ينظر نبيلة إبراهيم: فنّ القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، 1994، ص243- 244.

4– عبد الملك مرتاض: صوت الكهف، ص11.

نفسه"رأس الكلب شكلها، يكتنفها الضباب نهارا تهاجمها الذئاب ليلا"[1]، أو حين يجعل منها مكانا أشبه بحدائق بابل المعاقة فيقول" لتصعدنّ إلى الربوة العالية المعاقة بين الأرض والسماء"[2]، ويتجه الروائي "الميلودي شغموم" المتجه ذاته حينما يقدم على وصف بعض الفضاءات على لسان سارده وصفا يمتزج فيه الشعري الذي ينهض على الصور الاستعارية الأنيقة، مع المتخيل المتحرّر من الجاهز، وذلك كوصفه لمدينة "عين الفرس" الشاطئية على أنها" مدينة شاطئية صغيرة مرتفعة قليلا عن سطح الماء في شكل هضبة تناثرت البيوت البيضاء الناصعة على جبهتها المطلة على البحر، بحيث تبدو للناظر إليها من جهة الشاطئ وكأنها تتدلى مثل باقات من الورد الأبيض من عنان السماء، ولانّ السماء تختلط بالبحر، بالنسبة للناظر إليها من إحدى الهضاب الأقل ارتفاعا الملتصقة بها، فإنّ المدينة تظهر آنئذ وكأنها البياض الذي يربط بين عمق البحر وارتفاع السماء، كما لو كانت جبل ثلج عظيما يشكل سلما يصل بين ما تحت وما فوق وما حول.."[3] ، وكأنها أوصاف مدينة لا تختلف كثيرا عن تقاسيم مدينة من مدن "رمل الماية" التي يصفها الروائي "واسيني الأعرج" في قوله" وعلى الشاطئ نفسه كانت المدينة تستيقظ بوجل كبير، تضمّ إلى صدرها شؤونها الصغيرة وتدخل إلى البحر مفتوحة العيون على آخر مشاهد النور والفرح، وعلى العقبان التي تملأ ساحة القصر وعلى البنايات التي كانت تتزاحم زمرا راكضة باتجاه الأمواج الهاربة، ملفوفة في غلالة بيضاء من الضباب الذي تعود أن يلفّ المدينة في كل فجر من هذا الفصل الشتوي"[4].

وقد نقف على وصف من نوع آخر يتعلق بالمكان كما يتعلق بالشخوص في الآن ذاته، وبلغة وصفية تغلب عليها الرؤيا وتجليات اللامكان والزمن العجيب، مثل هذا

1- المصدر نفسه: ص34.

2- المصدر نفسه: ص42.

3- الميلودي شغموم: عين الفرس، ص48.

4- واسيني الأعرج: رمل الماية،ص 10.

المقطع السردي الطويل الذي يسوقه الروائي"جمال الغيطاني"، فنسوقه بدورنا قصد إظهار هذه الخصيصة، والذي يتجلى فيه الأب تجليا غيبيا وكأنه يعود من الحياة الأخرى"بعد أربعين دورة من دورات الأفلاك، تجلى لي أبي من اللامكان والزمان العجيب، أفق مضموم غير منبسط، وأبعاد مدركة بالحس فلا ترى وجدران مشيّدة من مواد لا نعرفها، ليست خشبا، أو طوبا، أما السقف فمن شعاع أحمر درجة منه منعزلة متفردة، يجلس أبي، يواجهني بوضع جانبي، تلك جلسة لم اعتدها منه، خطوت تجاهه بقلب خافق، وإقبال دافع، لكن عند حدّ معين توقفت، عرفت أنني لا يمكنني الخطو، لم أحاول فوقفت، يتجلى أبي في ثياب دنيوية، قميص أسود من الصوف، بنطلون أسود، شعره ناعم، مسترسل، طويل، ملامحه شابة، مستريحة راضية، وقدرت أنني أرى وجهه عندما كان في العشرينيات خلوا من التجاعيد، في سحابات الهموم، تطلع إليّ وتطلعت إليه، شبع مني و لم أرتو منه، لكن دنا الأبدي فطلب الكلام"[1]، ويمتدّ الوصف في جانب آخر من توصيف الشخوص ليبلغ شأوا يغلو فيه الخيال و"يتأسطر" الواقع والملامح الفيزيائية لأي شخصية من شخصيات المتون السردية، كشخصية "السمكة" العجيبة التي تمكّن البطل" علي الحوات" من اصطيادها، فوصفت من قبل الروائي" الطاهر وطار" بأوصاف ضمّتها إلى صنف الكائنات غير العادية التي تتداولها المحكيات الشعبية على أنها من قبيل المخلوقات الأسطورية غير المألوفة ذات العلاقة بعالم الجنّ مثلا، وليست سمكة مائية مغلوبة على أمرها، يفعل بها مصطادها ما يشاء، وذلك في قوله" لقد اصطاد سمكة تزن سبعين رطلا، لم ير أحد مثلها في الوادي منذ جرى الماء فيه...انحدرت مع الشلال تفج الوادي، وعندما بلغته وثبت عدة وثبات جميلة وغاصت، كانت مزيجا من الألوان، حمراء وصفراء وفضية... كانت منبسطة عند قدميه، في طول يزيد عن المتر، وعرض يزيد عن ربع المتر، متدثرة بردائه، بينما كان هو يرتجف... يقال إنها سمكة مسحورة، حملتها

[1]- جمال الغيطاني: كتاب التجليات، ص10.

جنيات من نهر الإبكار، ورمتها في وادينا..نعم إن وادينا لم يعرف سمكا يزيد عن ثمانية أرطال وهذه تزن سبعين رطلا، ثمّ إن ألوانها التي لا يمكن حصرها أو تمييزها، ليست ألوانا عادية"[1].

لعلّ هذه الصور الوصفية التي سقناها لبعض النصوص الروائية المتناولة، تمثّل مستوًى من مستويات اللغة العجائبية التي تنماز بتروعها نحو ملامسة أسلوبية تخييلية واستثمار مختلف الصيغ والتقنيات وطرائق التعبير، والوصف من بينها، التي يمكن عبرها انتشال الأجواء السردية لموضوع الرواية من سطوة الرتابة الفنية ومن ثمّة تحقيق البعد الجمالي للغة الروائية وأناقتها الشعرية،بخاصة إذا التجأ الروائي إلى توظيف ذلك الوصف الذي لا يطغى على عنصر السّرد ودفقه داخل النص، فيحُول بينه وبين تدفّق وانسياب السّرد والمعنى قدُمًا،في بناء الحدث وبلورة الشخصيات وما تضطرب فيه من أحيازٍ وأزمنة مثلما يذهب" عبد الملك مرتاض"[2]، بمعنى أنّ امتزاج الوصف والسرد معا في النسيج الروائي دونما هيمنة الأول على الثاني، واشتغالهما اشتغالا تعاضديا، يعدّ مستوى رئيسا من مستويات الخطاب العجائبي في إطار التجريب الروائي الذي يسعى إلى خلق أسلوبية جديدة قوامها "بلاغة التخييل والتوتر" في تنظيم محكيات غير مألوفة، والاستجابة لتحولات الواقع التي ولّدت أنساقا تعبيرية وشبكات دلالية تختلف عن أنساق الحكي الكلاسيكي الرتيب.

---

[1]- الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص24- 27.

[2]- ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية(م.س)، ص257.

الفصل الثالث

مكوّنات المعمار الحكائيّ للعجائبي

1- تمظهرات السّارد العجائبيّة

أ- السارد الداخل حكائي (intradiégé)

ب- السّارد الخارج حكائي (extradiégé)

2- الشخصية العجائبية بين المرجع والميثولوجيا

أ- الشّخصية الشعبية ذات البعد الأسطوري

ب- شخصية التماهي والرؤيا

ج- الشخصية السّندبادية

د- الشّخصية السّاخرة

3- فانتازيا الكرونوتوب(الزمكانيّة)

أ- كرونوتوب الدائرية والانفتاح

ب- كرونوتوب المفارقة والمطلق

تُسهم جملة من المكوّنات السردية الرئيسة كالرواة والشخوص والمكان والزمن، في تشكيل الفضاء الحكائي لخطاب العجائبي داخل المتن الروائي، وصياغة محكيات فنية تنهض على دعامة المتخيّل واللامألوف ، ضمن أطر معمارية ترسم حدود الحكاية العجائبية في النص السردي الذي يمثّل فنيا كغيره من البنى الفنية والأدبية، بنية تشبه البنية المعمارية[1]، حيث يمكن لهذه المكوّنات متضافرة في نسيج متكامل، أن تؤسّس ملفوظات ومقامات سردية تتعدّد فيها مستويات الحكي الإدهاشي، وتتحرّر عبرها اللغة الروائية من كلّ التباس ومن كل تقييد واقعي، مثلما تتحرر الدلالات من قيود الطبيعي والمألوف كما يذهب إلى ذلك أحد الباحثين[2]، ومن ثمّة يتأتّى لهذه اللغة التعبير عن تحوّلات الواقع وصداميته وأسئلته الوجودية، المشحون بزخم من المفارقات والمتناقضات، والممتزج في الآن ذاته وبنوع من التجاوز بسحر اللاواقع ودلالاته الخارقة، وكأنّ هذا اللاواقع المستأنَس به هو بمثابة الملاذ الذي يلوذ به الروائي، تبرُّما بالواقع وقصصه البائسة، أو كأنه في جانب آخر من الطرح هو" المعادل السحري الخيالي الرمزي لواقع سحري"[3]، فيبدُوَان أي الواقع واللاواقع في صورة القرينين المتصادمين تصادما يشكّل ثنائية السلب والإيجاب، مما يجعل من الحكاية التي يستقي منها الروائي عجائبيته مصدرا وفضاء لسير النص المتخيّل الذي يعتبر"بنية لعالم متخيّل مفارق لواقعه المرجعي: فالنص السردي.. ليس صورة تحاكي الواقع المرجعي(أو أي مرجع نصي) حتّى عندما تكون حكايته عن هذا الواقع"[4].

بيد أنّ بنية الحكاية المسرودة في إطارها التخييلي المغاير لسمات الواقعية السطحية أو النمطية، وفي دلالاتها المستمدّة من اليومي المعيش للذات "العربية"، لها هويتها المستقلة

[1]- ينظر د.عبد الرحيم الكردي:البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة،2005، ص16.

[2]– ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص184

[3]– د.بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص445.

[4]– د.يمنى العيد: فن الرواية العربية،بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، ط1، دار الآداب، 1998، ص24- 25.

وخصوصياتها التي تنماز بها والتي تتحقق من خلال مادة اللغة الروائية التي تنسج العلاقات وتنسّقها بين مختلف مكوّنات النص،وكذا من خلال مجموعة من الآليات والعناصر التقنية والفنية، من حيث تكوينها للغات الشخصيات وأنماطها المتمايزة، ولأزمنة وأفضية جريان الأحداث وتفاعل تلك الشخوص فيما بينها وعلائق بعضها ببعض، وصلتها بمرجع الواقع، إحالة أو مسخا أو تفجيرا، وكذلك من حيث صياغتها لمكوّن الراوي الذي يقدّم بقية مكونات المادة الحكائية، ومواقع الحكي التي يؤدي عبرها هذه الوظيفة، وهو الأمر الذي يجعل من البحث عن أنماط هذا الراوي(السارد) وعن علاقته بما يروى وبمن يروي، وعمّا يستخدمه من تقنيات تعينه على تجسيد الغايات الفنية والسردية للرواية[1]، هو من الضروري بمكان، بخاصة وأن الراوي يخضع فنيا لقاعدة التعدد أو التوحّد في زوايا أو وجهات النظر لسرد الحكاية وتلوين المسرود، ومن ثمّ تخصيب اللغة الحكائية للمتون الروائية المنتخبة بتمظهرات وعلائم التعجيب التي تتأطر بها كافة عناصر البنية السردية للنص الروائي التي ذكرناها آنفا، والمشيّدة لأجواء اللامألوف ومفارقة الواقع إلى أبعد الحدود، وفق رؤية سردية يستند فيها الروائيون إلى مخزون السرد العجائبي الذي لا يعترف بقوانين البنية الفنية الكلاسيكية وبأساليب التعبير في التعامل مع الواقع دلالة وتصويرا وترميزا.

1- تمظهرات السّارد العجائبيّة:

يعتبر السارد/ الراوي أحد العناصر الرئيسة التي تضطلع بأداء دور مهم في تشكيل النص السردي بنسيجه الدلالي والتركيبي، وتوجيه دفّة الحكي، مما يجعله بمثابة" الحلقة الواسطة بين المروي والمروي له، له في كل نص حضوره المميّز"[2]،بل لا يمكن تصور مسرود بدون سارد[3]، مما يعني مبدئيا أن الفعل السردي في جوهره ينهض على ثالوث

[1]- ينظرد.يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي،ط1، مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت، 1986، ص10.
[2]- أحمد البدري: الراوي في الراوية العجائبية، مجلة الراوي، ع18، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2008، ص19.
[3]- ينظر تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2،دار توبقال للنشر، المغرب،1990،ص56.

ثابت ممثلا في" السارد والمسرود والمسرود له"، فتغدو العلاقة بين هذه العناصر من هذا المنطلق علاقة تراسلية تواصلية(تداولية) تقوم على البث وتقبل الإرسال والتلقي[1]، وقد بيّن الناقد" حميد لحمداني" هذه العملية بوضوح في صدد حديثه عن مفهوم السرد وتجلياته، حينما حدّد معنى الحكي على أنه قصة محكية تفترض" وجود شخص يحكي، وشخص يحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول، يدعى" راويا"أو ساردا narrateur، وطرف ثان يدعى مرويا له أو قارئا narrataire"[2]، وبذلك يمكن الإقرار باستحالة وجود محكي من غير سارد، إذ لا وجود لملفوظ دون عملية تلفّظ تنتجه[3]، غير أنّ هذا السارد الذي تسند إليه وظيفة الحكي داخل الرواية ليست له رؤية واحدة أو موقع واحد في سرد الأحداث، بل لديه زوايا ووضعيات عديدة قد تتوحّد كما قد تتعدّد، تقتضيها كل رؤية سردية للنص الروائي، وهو ما يجعله تارة حاضرا في ملفوظه المروي حضورا صريحا، فيتدخّل على امتداد المسار السردي مفسّرا ومفصّلا ومتأمّلا، وتارة أخرى مؤثرا الغياب والتخفّي، ومكتفيا بالتنسيق بين أقوال الشخصيات فحسب[4].

قد نلفي في هذا الشأن تصنيفات وأنماطا كثيرة خصّصت للسارد ووظائفه ووجهات نظره السردية، غير أنّ أبرز أنماطه التي تستلزم الوقوف عندها يمكن حصرها في نوعين رئيسين، ويتعلق أحدهما بالمحكي الذي يكون فيه الراوي/السارد غائبا عن الحكاية التي يحكيها، وأما ثانيهما فيختصّ بالمحكي الذي يكون فيه حاضرا باعتباره شخصية في الحكاية، ويسمى النوع الأول بتعبير أحد الباحثين" محكيا براني الحكي"، بينما يدعى

---

[1]– ينظر د. عبد الله إبراهيم:التلقي والسياقات الثقافية، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2001،ص8.

[2]– ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت،1991، ص45.

[3]– ينظر جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى،ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ،المغرب،1989، ص97.

[4]– ينظر محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ط1، دار محمد علي الحامي، تونس،2001، ص21.

الثاني" محكيا جواني الحكي"[1]، وهما الشكلان اللذان يمنحهما باحث آخر ما يقابلهما من المصطلحات الأجنبية التي قد تنطبق عليهما،فيضع مقابل"المحكي براني الحكي" مصطلح " hétérodiégétique"ومصطلح "homodiégétique" "مكافئا لـــ" المحكي جواني الحكي"[2]، أو بمقابلين آخرين وهما "المتباين حكائيا" و" المتماثل حكائيا" بالنسبة للأول والثاني بالترتيب[3]، وينبغي الإشارة هنا إلى أن النقد الغربي قد التفت بشكل ملحوظ إلى مقولة الراوي ونظرياتها فسلّط كثيرا من الأضواء عليها ، منشغلا بصفة خاصة بتحديد مستويات السارد وأشكال تبئيره،بخاصة ما وضعه الناقد الفرنسي" جان بويون" (Jean Pouillon 1916 -2002) بنوع من الريادة في تفصيله القول لزوايا النظر الخاصة بسارد الرؤية(point de vision)، مصنّفا موقع الراوي في مقابل الشخصية الحكائية اللذين يفترقان حينا ويلتقيان حينا آخر، يعرف ما تعرفه، أو يعرف أكثر مما تعرفه، أو يعرف أقل مما تعرف إحدى الشخصيات الحكائية الموظفة إلى جواره، فتكون المواقع كالآتي[4]:

أ- الراوي > الشخصية الحكائية(الرؤية من الخلف vision par derrière) :

حيث يعرف الراوي أكثر من معرفة الشخصية، وهو ما يشير إليه الناقد الشكلاني الروسي (بوريس توماتشفسكي Boris Tomachevski 1890 -1957) فيدعوه بـــ" السرد الموضوعي""narration objective".

ب- الراوي = (يساوي) الشخصية الحكائية (الرؤية مع vision avec)، وتكون هنا معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية، وفي هذا النوع يكون إمّا شاهدا على الأحداث

1- ينظر عبد الفتاح الحجمري: السارد في رواية الوجوه البيضاء، مجلة فصول، مج 12، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص146.

2- ينظر د.سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص300.

3- ينظرترجمة ناجي مصطفى للمصطلحين في ترجمته لـــ: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص102- 103.

4- ينظر حميد لحمداني: بنية النص السردي(م.س)، ص47- 48، وينظر د. سيزا قاسم: بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1984،ص132، وينظر فيما يخص مصطلحي"السرد الموضوعي والذاتي" :توماتشفسكي: نظرية الأغراض ضمن مؤلف جماعي: نظرية المنهج الشكلي،نصوص الشكلانيين الروس،ص189-190 .

أو مساهما في الحكي، وهوما يسمّيه(توماتشفسكي) بـــ"السرد الذاتي" " narration subjective".

ج- الراوي> الشخصية (الرؤية من الخارجvision de dehors)، إذ الراوي ههنا لا يعرف إلا القليل مما تعرفه شخصية من الشخصيات الحكائية للنص الروائي.

كما ينحو الناقد" جيرار جينيت" انطلاقا من هذا التصنيف للراوي النحوَ ذاته، غير أنه ينفرد بوضع مصطلحات متميّزة تنبع من رؤيته النقدية الخصبة والتي تدلّ على كل صنف، مرتكزا في ذلك على مفهوم جوهري في تموضع "الراوي/السارد" داخل المسار السردي،وهو "التبئيرfocalisation" المصطلح الأكثر استشراء أو "البوأرة" باصطلاح أحد الدارسين[1] ، الذي أسال الكثير من المداد في غضون إثارته (جينيت) له في دراساته كما جاء على لسانه[2]، فجعل منه- المفهوم- أساس توزيع أنماط السارد التي حددها في ثلاثة هو الآخر وهي:

أ- التبئير الصفر(أو في الدرجة الصفر)، والذي يقابل(الرؤية من الخلف) ويعني الحكي غير المبأّر(اللاتبئير) récit non focalisé.

ب- التبئير الداخلي (focalisation interne)، وتقابله الرؤية مع.

ج- التبئير الخارجي(focalisation externe)، تماثله الرؤية من الخارج[3]، فيغدو حينئذ الراوي/السارد بمثابة المبئّر(focalisateur) الذي ينهض بفعل الحكي أي (التبئير) أو ما يمكن وسمه بـــ(المبأر) انطلاقا من بؤرات سردية متنوعة"focus of narration"

1- ينظر د. السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،1998، ص145.

2- ينظر جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية تر: محمد معتصم، ط1،المركز الثقافي العربي، بيروت،2000،ص84.

3- ينظر المرجع نفسه،ص85، وينظر أيضا للتفصيل عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية، مجلة فصول في النقد، مج11، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص73.، ود.محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 25 ، وينظر والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد،المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998، ص178- 179، وينظر تأليف جماعي: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص59- 60.

بتعبير"جيرالد برنس"[1]، بحيث يضطلع السارد خلال العملية السردية بتحويل المروي إلى خطاب سردي، يقوم بدوره بنقل" رؤية محددة أو وجهة نظر بعينها وذلك من خلال عملية التبئير التي يعتمدها المبئّر" [2]، وهكذا يصاغ الفعل السردي عبر وضعيات هذا المبئّر والبؤر التي يحكي وفقها الأحداث الروائية لكل نص سردي.

ولعلّ هذا ينجز بداهة في الخطاب السردي اتّكاءً على جملة من الضمائر السردية التي يتقمّصها سارد الأحداث، فيعمد الروائي تارة إلى استعمال ضمير المتكلم وتارة أخرى إلى استعمال ضمائر الغائب والمخاطب، ويمكن وصفها معا بضمائر الحضور والغياب، وهي التي تؤدّي دونما استثناء "دور الشخوص المشاركة في عملية التلفظ"[3]، وتكون المشاركة ههنا ذات لونين، يتمثل أحدهما في المشاركة الفعلية داخل المتن الحكائي، حيث يغتدي السارد بلسان الضمير المستعمل شخصية مشاركة في نسيج الحكي لأحداث الرواية، كما يتمثل ثانيهما في مشاركته شاهدا ليس إلا، وهنا يتأتّى لهذا السارد أن يتساوى مع الشخصية الرئيسة، يروي الأحداث ولا يندمج في بلورتها وتطوّرها، مما يجعله- السارد-(أنا) مختلفا عن الشخصيات الحكائية الموظفة داخل النصوص الروائية.

وعليه، فإنّ النصوص السردية التي جعلناها مناط النمذجة والمدارسة، قد صاغت حكيها العجائبي اعتمادا على كل هذا المزيج من الرواة/ الساردين، حيث اتّصف الراوي تارة بالتوحّد وتارة بالتعدد وتارة أخرى بالغياب والحضور(التخفي والظهور)، وبالسّرد ذي التبئيرين الداخلي والخارجي، وهي ثنائيات يبدو أنها تكتسي أهمية بالغة في تصنيف الراوي ومواقع القص في الكتابة السردية، لاسيما ثنائيتا الحضور والغياب وثنائيتا الداخل

---

[1]- ينظر جيرالد برنس: المصطلح السردي(معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار،مرجعة وتقديم محمد بريري،ط1، المجلس الأعلى للثقافة،مصر،2003. ص89.

[2]- د.سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، ص183.

[3]- الأزهر الزنّاد: نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا ،ص117.

والخارج[1]، وتكون هيمنة هذا النوع بدون الآخر، أو حضور كل الأنواع وتناوبها في الفعل الحكائي بشكل مطرّد، مما تقتضيه الوضعيات أو المنظورات السردية لكل رواية، ومنه يمكن تحديد أهم أشكال السارد وتمظهراته العجائبية في تأطيره الحكاية المفارقة للواقع:

1- السارد الداخل حكائي(narrateur intradiégé): وهو ضرب ينتمي فيه السارد إلى الحكاية فليتحم بها ويتجلى شخصية من شخصياتها، ويكون حينئذ ساردا من الدرجة الأولى، حيث يروي حكايته الخاصة التي عاشها داخل النص الروائي وقد يكون بطلا رئيسا لها والذي أطلق عليه" تودوروف" "السارد المجسّد" ويراه ساردا ملائما لسرد التعجيب لأنه في منظوره" يضعنا أمام مأزق ذي حدّين: نصدق أو لا نصدّق، بينما يحقق العجيب هذا الجمع المستحيل دافعا القارئ إلى التصديق دون أن يصدق في حقيقة الأمر"[2]، ويتم ذلك غالبا بضمير المتكلم وهو الضمير الذي بإمكانه وبالقدرة المدهشة التي يملكها أن يذيب الفروق السردية بين الشخصية والسارد الذي تتحقق فاعليته أكثر من خلال هذا الضمير[3]، وأن يتوغّل في الأعماق للكشف عمّا في طيات النفس للمتلقي(المسرود له)، فيغدو الحكي من خلال ذلك" شكلا دالا على ذوبان السارد في المسرود، وذوبان الزمن في الزمن، وذوبان الشخصية في الشخصية، ثم على ذوبان الحدث في الحدث، ليغتدي وحدة سردية متلاحمة"[4]، وهو ما يجعل السارد في وضعية المتماهي مع شخصية البطل، ملتحما بالسرد من الداخل، بنوع من الصدق والتعري والبوح في معايشة الأحداث والتفاعل معها، وكأنّ المسرود في جانب منه سيرة ذاتية، ويؤكد ذلك أحد الباحثين حين يذهب إلى أنّ التماس الذي يلاحظ" بين جنس السيرة الذاتية

1- ينظر سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2008، ص46.

2- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص111.

3- ينظر آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، ص234.

4- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية(مرجع سابق)، ص246.

والروائية والرواية... من خلال اعتماد الكاتب على ضمير المتكلم يجعلنا نطالع ساردا مشاركا وفاعلا"[1]،كما يعزي غيرُه نشوء هذا الضمير السردي(الأنا) إلى تواكبه مع ازدهار أدب السيرة الذاتية فكأنه امتداد لها أو كأنها امتداد منه[2]، ولعل هذا الشكل من التماهي بين أطراف العمل السردي، ينعكس هو الآخر على درجة التماهي التي تتحقق بين الشخصية والمتلقي باعتباره طرفا في صياغة النص الروائي وتأويله، ويذهب في هذا الصدد الناقد" تودوروف" إلى أن ضمير (الأنا) أو كما يسميه ضمير الشخص الأول، يفتح الباب بقوة لتماهي"القارئ مع الشخصية طالما أن ضمير الشخص الأول... كما هو معروف ينتمي إلى الجميع"[3].

ولعل الروائي" جمال الغيطاني" قد جسّد هذا الشكل من السارد أكثر نتوءا وعمقا في نصه "كتاب التجليات"، بحيث حافظ من خلال كل المسار السردي على راو واحد لم تتعدد و لم تتشتّت رؤاه السردية ولا بؤره الحكائية، وقد تجلى التماهي بين "الروائي" المؤلف الحقيقي و"الراوي" المؤلف الضمني في طابع سير ذاتي بارز وصريح، صيغ في قالب سردي لجأ الروائي إلى تدوينه عبر حكاية يعيش ساردها/البطل مكابداتها الوجدانية والروحية على شكل رحلة غير مسبوقة، ولا تشبه الرحلات المألوفة، حيث يعلن اسم الكاتب الحقيقي صريحا دون أي مجال للارتياب والمواربة والتأويل" ..فجأة، عند ساعة يتقرر فيها الفجر، صاح بي الهاتف الخفي... ياجمال.."[4]، أو سياق مماثل حين تخاطبه إحدى الشخصيات الرئيسة في النص وهي شخصية"الأب" قائلا له".. لا تقلق عليّ يا جمال، لا تحزن، كان موتي مريحا فلم أعان، انتهى الزمن القديم والحديث في سبع

---

[1]- كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيا التشكيل، ط1، دار مجدولاب للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ص118.

[2]- ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية(م.س)، ص162.

[3]- تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص88.

[4]- جمال الغيطاني: كتاب التجليات، ص6.

دقائق"[1]، وتتكرّر مواضع ورود اسم الروائي" جمال" بصورة لا يمكن حصرها كلها[2]، مما يدلّ على أنّ ملامح السيرة الذاتية جلية في المشوار الحكائي للسارد، خصوصا في هذا السّياق الذي لا يذر للقارئ أدنى ريب أو مناورة في أنّ السارد هو عينه مؤلف النص في قوله" لعلي بذكر هذه الحكاية أكون قد قربت لكنني لماذا أشط؟! لماذا أنأى؟ لكم في معراج المصطفى ما فيه الكفاية في هذا الباب، أعني بعد المسافات مع الزمن القليل، لذا يبدو لي وقتي الذي قضيته حافا بالبوح المحفوظ كمروق ظل طائر فزع على وريقة شجر خريفية، إني منقلب إلى من أجهل، من لا أعرف، من لم أكنه، من عرف في دنياه باسم جمال بن أحمد الغيطاني، إني هو وما أن هو !"[3]،وكأنّ السارد يعيش ههنا بحكم صلابة التجربة التي يعيشها والتي يكابد محنتها، نوعا من الانشطار في أناه، فيصير أناوين، أحدهما سارد والآخر موضوع السرد، أنا مفجوع بخيبات الواقع وقتامته وأنا آخر يحترق في عالم عجائبي متخيل ومنطلق، ولكن المسافة التي تفصل بينهما تتلاشى إلى أبعد الحدود، فيتوحّد المتكلم والغائب معا ويتطابقان، وهما مما يمكن أن نسميه في هذا الإطار بأنطولوجيا الأنا المزدوج، لا سيما وأنّ استعمال" ضمير الأنا" في هذه الرحلة السردية والروحية قد يحيل في حيرة على" شخص أنطولوجي نفسي، وهو شخص يحمل ازدواجية واضحة"[4]، وهي ازدواجية قد تتبدّى في مثل قول الروائي في أحد المواقف" حيّني ذلك لما فزع أصلي فزعت، ولما انتبه انتبهت، ولما نظر إلى أبيه الحائر نظرت، ولما أصغى إلى أمه تقول"لاتفتح" أصغيت، أجبت بمثل ما أجاب "لا ياأمي" جمال ما هو إلا أنا والقبض عليه قبض عليّ، محنته هنا محنتي، لذا فتحت الباب عندما فتحه هو"[5]، أو

---

[1]- المصدر السابق، ص11.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص33، 35، 37.

[3]- المصدر نفسه،ص509.

[4]- د.محمد الباردي: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، حدود الجنس وإشكالاته، مجلة فصول، ج1، مج 16، ع3، 1997، ص71.

[5]- جمال الغيطاني: كتاب التجليات، ص573.

حين يلوذ السارد بالحديث عن شريط مراحل حياته وتداعياتها، مستعيدا بعض الأجزاء منها منذ الميلاد ثم الصبا عبورا بالطفولة والشباب إلى غاية اكتمال الرجولة، وكذا علاقاته بكافة أعضاء عائلته، من خلال الارتداد بالذاكرة إلى نزهاته مع أبيه وإخوته وزياراته إلى مشهد الحسين ومقام السيدة زينب، واستذكاره بعض المواقف مع أمه وجده وجدته وأخواله وأعمامه، وتركيزه بطرافة على قصة اصطفاء اسمه الذي صار يحمله لاحقا بعد أن اتفق لأول وهلة على اسم" عبد الرؤوف" "..فأدركت أنني أعيش، وتعجّبت كيف أخاف على هذا المولود الذي هو أنا وأنا هو أن يموت، رأيت أمي تبكي وأدركت أنها تذكر ولديها اللذين رحلا من قبل مجيئي، رأيتها تخشى الفقد والثكل، همست أن أطمئنها، أن أقول لها أنني سأعيش، كدت أنطق ثم تذكرت فصمتّ، تذكّرت قول حبيبي في الديوان، لكل شيء زمان، تقول"اكتبوا إلى أحمد ليختار اسما غير اسم عبد الرؤوف، لو استمرّ يحمل هذا الاسم فلن يعيش"[1].

يبدو أنّ السارد منذ البدء يعلن التحامه بشخصية الأنا الكاتب والأنا السردي الذي يعتبر الأنا الثاني للغيطاني في الآن عينه، والذي يمكن اعتباره راويا مصاحبا بتعبير أحد النقاد[2]، فيتولى أداء مهمة السرد في رحلة روحانية عرفانية ينسج خيوطها وفضاءاتها من لغة يتكئ فيها على تجربة كشفية قائمة على الفيض والإشراق[3]، وهي تجربة مبطّنة بالرؤيا الباطنية وبأسرار المعرفة الصوفية حيث تهيمن لغة التجليات والأحوال والرؤى والتهويمات، التي لا يدرك معانيها وغاياتها ومفرداتها إلا أصحابها، فكانت الحكاية التي صاغها النص الروائي"الكتاب" " فكان هذا الكتاب الذي يحوي تجلياتي وما تخللها من أسفار ومواقف وأحوال ومقامات ورؤى، وهذا كتاب لا يفهمه إلا ذوو الألباب

1- المصدر السابق،ص54- 55.

2- ينظر د.عبد الله إبراهيم: المتخيّل السردي (م.س)، ص119.

3- ينظرد.ثناء أنس الوجود: قراءات نقدية في القصة المعاصرة،ص44.

وأرباب المجاهدات"[1]، وبهذا نلفي السارد متورّطا في تجربة مبهمة الدلالات يعانق خلالها تجربة السالكين في العرف الصوفي، والسالك هو ذلك المريد الذي يهفو إلى الوصول إلى لحظة التجلي والمكاشفة والحضرة الإلهية، فيضع أقدامه على أعتاب تجربة جوانية، ينتقل فيها من حال إلى حال ومن مقام إلى آخر، بمساعدة مرشد أو شيخ طريقة يتولى مهمة توصيل هذا المريد إلى مرحلة التجلي بالرياضات والمجاهدات إذ" الرياضات والمجاهدات التي أكسبت المريد الأحوال والمقامات يمارسها جميع المريدين"[2].

ينخرط سارد"الغيطاني" مستوحيا كيمياء اللغة الصوفية، في سفر السلوك والعروج، عروج الروح دون الجسد في الأفق الرباني حيث يوجد عالم الغيب والملكوت والمشاهدة، كما فعل تماما الصوفي" ابن عربي" الذي تأثّر به الروائي أيّما تأثر، فأراد محاكاته والحذو حذوه، بخاصة من خلال عمله(كتابه)" الإسرا إلى مقام الأسرى"، الذي جعله نصا مرجعيا محوريا ينضح بالخصائص العجائبية(فوق الطبيعية)، يغترف منه مادته الحكائية والرمزية والروحية، وإنّ سارد" ابن عربي" في "الإسرا إلى مقام الأسرى" يحكي عن" السالك"، إذ يوجد في داخل هذا النص كما يقول أحد الباحثين مؤشرات أسلوبية بالغة الوضوح تؤكّد توحّد السارد بالسالك[3]، ممّا يجعل التجربة الصوفية في نص" كتاب التجليات" والتجربة السردية وجهين لقطعة واحدة، يعلو فيها صوت البعد العجائبي الذي لا يتقيّد البتة بقيود الواقع وأغلاله، بل يكون محلا لتجاوز المألوف والمحسوس واليومي، وملامسة ما يولّد الدهشة والانبهار والحيرة و"الخوارقي" "فعقدت العزم أن أرى ما لم يره بشر، وأن أعيش ما لم يخطر على قلب إنسان، أن أتجلى ثم أتجلى"[4]، ويمكن بهذه الصيغة أن يتحقق التجلي من خلال العروج في الآفاق، روحا لا جسدا،

---

[1]- الغيطاني: كتاب التجليات، ص7.

[2]- د.سعاد الحكيم: المعجم الصوفي،ص742.

[3]- ينظر سعيد الوكيل: تحليل النص السردي.(م.س)،ص15.

[4]- الغيطاني: كتاب التجليات، ص26.

ولعلّ العروج الروحي لدى المتصوّف لا يختلف في صورته المستلهمة عن العروج الروحي الأدبي لدن السارد إلا فيما اختصّ بالغايات الفنية والإيديولوجية التي تقترن بالجانب الأدبي أكثر،بحيث تتكشف التجليات " للعارج إذ يصل آخر درجات السلم، فتلك عن المتصوّف تجارب روحانية خالصة في حين هي عند الراوي هنا تجارب أدبية نفسية موضوعية فنية، على أنّ كلا المعراجين أشبه بالرؤية المنامية الروحية منهما بالمعراج الحسي "[1].

يستثمر على هذا الأساس سارد" التجليات" فكرة المعراج الروحي التي أفاض فيها الصوفيون بعامة وابن عربي بخاصة، في أجواء عجائبية وسحرية، تخرج عن المألوف والواقع، إذ نلفي السارد في سفره الخيالي والسردي نحو التجليات، يتوسّل معراجا خياليا" ينتقل خلاله خارج الواقع المادي المعيش، المحصور بالزمان والمكان،...تتجلى له فيه شخصيات تتوافق وطبيعة الرحلة التي يقوم بها الراوي في عالم الغيب...لذا جاءت أحداث الرواية تدور في فضاء ديني متخيّل يغلب عليه الجو الأسطوري السحري"[2]، وبذلك يمكن لهذا السارد/البطل أن يشق لنفسه طريقا لم يسلكها إلا بحثا عن واقع آخر بديل، تسكنه الرؤيا والحلم واصطلامات المتصوف التوّاق إلى نشوة التجلي، هروبا من واقعه اليومي الذي اتسع لهموم الذات الفردية والجمعية، ولتردّي أحوال الإنسان العربي عبر تاريخه المتموّج، بمعنى الاستعانة بتمثل أوضاع الواقع الاجتماعية والسياسية وتداعياتها التاريخية والرمزية للعربي بعامة والمصري بخاصة، معتمدا في ذلك على حكاية الذات وقصص سير غيرية ذات رمزية مكثفة، لها حضورها القوي في مخيلة السارد/الروائي، وفي الثقافة العربية بشكل عام، لعلّ أبرز هذه السير/الشخوص التي صاحبت السارد في سفره الروحي السردي، سيرة الأب وأطيافها الوجدانية وأثرها في توجيه وحدات السرد، وكذا

[1]- مأمون عبد القادر الصمادي:جمال الغيطاني والتراث،مكتبة مدبولي، القاهرة،1992،ص58

[2]- وذناني بوداود: تجليات الغيطاني وهاجس التراث الصوفي، مجلة الآداب واللغات،(تصدرها جامعة الأغواط)، ع1، دار الغرب للنشر، وهران، 2003، ص58.

سيرة الرمز السياسي والنضالي الرئيس المصري" جمال عبد الناصر"، بالإضافة إلى سيرة الرمز الديني المفعم بمعاني التقوى والتضحية والبطولة الاستثنائية " الحسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما"، الذي يسترشد به في التطواف الروحاني مثل السالكين، ثم سيرة الصوفي الشيخ"ابن عربي" بإلهاماته الروحية وسحره الوجداني الأخّاذ، ويمكن استحضارها جميعا في هذا السياق الذي يعيشه السارد في جو خارج اليقظة" يا جمال.. انتبهت، فإذا بنور ساطع يشرق في ليل نفسي، نور ليس مثله مثل حتى ظننت أني عدت إلى مركز الديوان البهيّ، ثم رأيت في بؤرته ثلاثة، وفي منتصف المسافة بينهم واحد، أما الثلاثة الأول فيتوسطهم حبيبي وقرّة عيني ورفيق تجلياتي وملاذ همومي ومقيل عثرتي، إمامي الحسين سيد الشهداء، إلى يمينه أبي والى يساره عبد الناصر...أما الواحد الواقف في المنتصف فعرفت فيه مولاي الشيخ الأكبرمحيي الدين بن عربي"[1]، وكأنّها ذوات تشترك في تشييد بنيان الحكي ونسج جدرانه ومساراته، تتقارب لتتباعد، وتتباعد لتلتقي، فتلتحم في ذات واحدة كالحلول الصوفي، لأنها في ظاهرها تلوح مستقلة بعضها عن بعض، ولكنها في الباطن غالبا ما" تتقاطع وتتشابك لتلتحم، وتصير موحدة مشتركة باستخدام مبدأ الحلول الصوفي"[2].

يحاول السارد بضمير الأنا من خلال هذا الموطن أن يعيش تجربته أو تغريبته مع الذات ومع الواقع ومع الآخرين، وفق حالة تضاهي حالات الشطح الصوفي، حيث يلتصق الجسد بالأرض، وترحل الروح محلقة في الأفق الرباني، تراودها رغبة السالكين في الانتقال من حال إلى حال اشتهاء بلوغ اللحظة التي تتكشف فيها الحجب، وتنجلي السحب، عبر أسفار ثلاثة، يختلف السفر فيها عن الآخر، ولكلّ مشاهده ومعايناته وتجلياته الفانتازية التي تميزه، بما يحتويه من مواقف ومقامات وأحوال، فمثلا إذا ما رام"

1- الغيطاني: كتاب التجليات،ص6 - 7.

2- بشير القمري: صنعة الشكل الروائي في كتاب التجليات، مجلة فصول،ج5، ع2،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1985،ص144.

أن ينتقل عبر فصول عابرة من سيرته الذاتية أو رحلته عبر التاريخ يطلق على هذه الفصول(أسفارا)، وإذا أراد تثبيت الرؤية عند وضع معين لاستيفاء السرد عنه والتمكّن فيه أسماه(مقاما)،وهي لديه عدّة مقامات داخل العمل وأخيرا حين تفضل عليه الديوان البهي مركز هيمنة السماء على عالم الأرض ببارق من التجلي بعد نزعه عنه أسماه(حالا)"[1]، وقد كان السفر الروحاني للسارد خير تعبير عن وعيه بسؤال الوجود، وعن أزمة الذات ومحنتها في مواجهة الواقع والتاريخ، ومن ثمّ الارتماء في أحضان تجربة تنتشله من براثن هذا الواقع المرّ والمتصدّع، فكان ملزما بالبحث عن صيغة سردية لتدوين الخلاص من هذه اللحظة المؤلمة ولو بالرؤيا والحلم، كما يفعل الصوفيون، والحلم في بعض التعريفات ينقسم إلى ثلاثة مستويات تتمثل في " حلم اليقظة، حلم النوم ، حلم التهويم، وهو الحلم الذي يقع ويحدث في المسافة الفاصلة بين اليقظة والنوم في مرحلة الخدر"[2]،أي أن الغوص في المجهول ومعايشة العروج والتحليق في عالم كشفي عجائبي، يكون سبيله الرؤيا التي لا تخلو من صوت الهاتف وصورة الحلم، حتى يتاح له- السارد- التحرّك بكل حرية ودونما قيود في ملكوت الأمكنة والأزمنة والموجودات، إذ الرؤيا التي تقمّصها في تجلياته هي في الثقافة الصوفية أن يخلق الله في قلب النائم ما يخلق في قلب اليقظان، فتنبثق إما من الرؤيا المنامية أو من الإلهام أو من خلال صوت الهاتف[3]، أو هي أي الرؤيا في التعريف الصوفي "أن يخلق الله في قلب النائم أو في حواسه الأشياء كما يخلقها في اليقظان، فربما يقع ذلك في اليقظة كما رآه"[4]، يعني أنّ رؤيا المعراج في أصلها

1- ثناء أنس الوجود: قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ص35.

2- شاكر عبد الحميد:الحلم والرمز والأسطورة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1998،ص147.

3- ينظر سارة بنت عبد المحسن بن عبد الله بن جلوى آل سعود: نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام، ط1، دار المنارة للنشر والتوزيع، السعودية، 1991، ص197.

4- القشيري،أبو القاسم بن عبد الملك بن طلحة: الرسالة القشيرية،شرح وتقديم نواف الجراح،ط2، دار صادر، بيروت،2006،ص244.

الصوفي أساسها الرؤيا المنامية[1]، وهو ما عبّر عنه الروائي بوضوح من حيث إقراره بتمثل مثل هذه الكرامة التي تؤتى من ينشد استكشاف الحقيقة واللحظة الغيبية، وذلك في مثل هذه السياقات التي تتجلى فيها للسارد حالة المريد الذي تأتيه إشراقة البداية الجليلة"وفجأة، عند ساعة يتقرر فيها الفجر، صاح بي الهاتف الخفي.. ياجمال"[2]، أو حين يقول" ..عند اللحظة التي يتقرر فيها الفجر وليال عشر، خفق قلبي في صدري خفقة كاد ينخلع منها، هلعت، و لم ألم نفسي، إن الإنسان كان هلوعا، خاصة إذا جاءه الهاتف الذي لا يأتي إلا في اللحظات الجسام، لينبئ بالجلل من الأمور، أو لينذر بأمر عظيم لكنه لا يبوح، لا يفصح"[3]، أو في قوله" تجلّ وتجلّ، إن النائم يرى ما لا يراه اليقظان"[4].

لقد كانت رؤيا السارد حافزا قويا لسرد ما رآه وما سيراه من مواقف وأحداث ومسرات وآلام، وكأنه اغتدى يمارس حالة من حالات الوجد الصوفي في سيرته الروحية والسردية، وهي حالة يمكن أن تتلبّس في التجارب العرفانية بحالة الشطح، إذ العارف وهو يلج دوائر المعرفة، تكون علامته الأولى إلى ذلك ما يعرف بالشطح، ومن لم يبلغ مرتبته، لا يصحّ كما يرى بعضهم أن يُسلك في مصافّ العارفين الحقيقيين[5]، ولأنّ الأمر هكذا فالسارد يُرتضى له أن يتوجّه وجهة معراجية صوفية، ولكن العروج فيها يأخذ اتجاها أفقيا أي من الأرض نحو الأرض، وليس اتجاها عموديا من سماء إلى أخرى كما هو الشأن لدى الصوفية، لا سيما وأن تجربة العروج الروحاني قد حظيت باهتمام خاص في كتابات المتصوفين باعتبارها "تجسيدا لمقولاتهم في سلوك الروح إلى بارئها عبر مقامات مخصوصة"[6]، فتكون الغاية من هذا السفر العروجي الفني الشاق، بلوغ مدارك التجلي

1– ينظرد.لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي،ص21.

2– الغيطاني: كتاب التجليات، ص6.

3– المصدر نفسه،ص27.

4– المصدر نفسه،ص.11

5– ينظرد.عبد الرحمن بدوي: شطحات الصوفية، ط3، وكالة المطبوعات، الكويت، 1978، ص21- 22.

6– لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي،ص20.

وبحثا عن واقع مواز يفرّ إليه مما صار يكتنفه من قلق وحيرة وانكسار وشعور بالفقد والاغتراب"رحمة بي في غربتي التي لا تنتهي إلا لتبدأ، ولا تنقطع إلا لتتصل"[1]، وبحثا أيضا في الجانب الآخر عن هويته الضائعة وعن ذاته المشروخة، في ظل محيط قاتم، انحصرت فيه أضواء الأمل كثيرا، واستحال الكل محدودا وقاصرا" وعدت محدودا بعد أن كنت طليقا، وكل محدود محصور، وكل محصور عاجز، رجعت، بعد أن كنت الطالب والمطلوب، العاشق والمعشوق، فلم يكن رحيلي إلا بحثا عني و لم تكن هجرتي إلا مني وفيّ وإليّ"[2].

إذن، لقد عمد الروائي"الغيطاني" في "كتاب التجليات" إلى تقديم موضوعه السردي من خلال بنية حكائية متصوّفة، تنتهك فيها الأعراف السردية المألوفة، وهي بنية ترتكز على عماد عنصر التماهي بين سيرة السارد(بضمير المتكلم) الذي يؤمن بضرورة السفر والسلوك الصوفيين، وبقية السّير والذوات القطبية النشيطة في الرواية، كسيرة أب السارد والحسين رضي الله عنه، وجمال عبد الناصر الرمز السياسي القومي والوطني، وغيرها من الرموز الاجتماعية والروحية، التي استدعاها لتكون بمثابة الحافز الفني والحكائي لصياغة واقع متخيّل، يمتزج فيه الحقيقي والخيالي، الكائن والمحتمل، والمعلوم المعتاد إلى جانب المختلف الخارق.

كما نلفي أيضا إلى جوار نص" كتاب التجليات" المتصوف، نصين آخرين يستعمل صاحباهما ضمير السرد المتكلم ولكن ليس من النوع الذي يعتمد فيه على مكوّن السيرذاتي، أو التماهي مع البطل، وإنما في حدود مستوى معين، وهما نصا"حكاية سحارة" للغذّامي و"عين الفرس" للميلودي شغموم، وإن كان نص" حكاية سحارة" يتصف في زاوية تبئيره بشيء من التداخل بين أنا الكاتب المتخيل في سرد الحكاية بصيغة المتكلم، وأنا الكاتب الأصلي للنص، إذ يغدو مؤلف الرواية منذ البدء متورطا في التعامل مع الأحداث والمشاركة فيها، وكأنه واحد من شخوصها وصنّاعها، متّخذا من المبؤّر

---

[1]- الغيطاني: كتاب التجليات، ص812.

[2]- المصدر نفسه،ص5.

بؤرة حكائية بارزة يقصّ من خلالها حلقات القصة التي قسّمها إلى ست وعشرين حكاية يحتويها قسمان رئيسان يؤطران البنيان الروائي العام،فأما القسم الأول فيشتمل على خمس حكايات تتضمّن كل حكاية موضوعا مستقلا عن غيره، وأمّا القسم الثاني فينطلق فيه الحكي من الحلقة السادسة إلى منتهى الحلقات، وتدور الأحداث فيها حول شخصيتين محوريتين وهما أحد المعلمين وتلميذه في مدرسة ابتدائية للبنين، غير أن العلاقة بين المسرود والسارد والمؤلف، تتجلى بوضوح حينما يلجأ الناص إلى تقمّص دور السارد وسوق القارئ نحو تصديقه لما قبل الحكي، ليستأنس بما يخبئه من المحكيات واقعا أو تخيلا، وهو الذي ينبئ المسرود له في مقدمة الرواية بأنه عثر على "سحارة" التي تعتبر صندوقا سحريا يحتوي على العديد من الأسرار والقصص والوثائق التي ينبغي الإطلاع عليها والكشف عما فيها، وتحديد هوية صاحبها، وهو صاحبة الشنطة(أو الحقيبة) كما يدعوه ، حيث يقول بعد أن ذكر ملابسات مصادفته لهذه السحارة العجيبة ، وهو يمارس المشي رياضته المفضلة ككل يوم، ويكون ذلك ليلا" عثرت على(سحارة) قديمة وجدت فيها مطويات من الأوراق القديمة والمخطوطات وشرعت أنظر فيها ، وأقلب في صفحاتها فوجدت فيها طرائف من الكتابات وبعض المدوّنات والملاحظات التي صاحب(الشنطة) يكتبها ثم يلقيها في سحارته هذه، ولقد تشوّقت كثيرا لمعرفة صاحب الشنطة و لم أتبين ذلك على وجه التدقيق، إذ قد وجدت أسماء عدّة وردت في بعض الوثائق المحفوظة ومنها ورقة عقد زواج، وأخرى عن مبايعة بين رجلين، وثالثة فيها أشعار مذيلة باسم صاحبها، غير أن هذه الأسماء تختلف عن بعضها البعض مما يجعلني عاجزا عن تقرير اسم صاحب الشنطة، ولربما يميل المرء إلى الظن أن صاحب وثيقة الزواج هو صاحب الشنطة إذ أنه من المستبعد أن يحتفظ الإنسان بشهادة زواج لا تخصه... وهذا ما حيّرني في أمر هذه (السحارة) وأمر صاحبها أو أصحابها، وسأظل

مشغولا في أمر انتساب السحارة، ولكنني لن أشغل القراء معي في شأن النسبة وإن كنت سأشغلهم وأشركهم معي في الاستمتاع بقراءة بعض أوراق هذه السحارة الطريفة"[1].

يمارس السارد/الأنا منذ الشروع في تداعيات الحكاية، لعبة التشويق والإثارة في استمالة القارئ/ المروي له، والزج به في التعاضد معه لتحرير ألغاز"السحارة" وحكاياتها المثيرة، فضلا عن تأكيده لمن يشاركه القراءة أنّ الراوي هو ذاته كاتب الرواية الحقيقي المدوّن اسمه على متن غلافها، كأن يرد في الحكاية رقم(عشرون) ما يشير إلى اسمه ولو تلميحا على نحو" جاءتني رسالة من سمير بن حمدون الطسمي تتضمن ردا على رسالة الأستاذ حمدون الأسدي، وسأكتفي بها عن الرد على الأخ الأسدي، وهذا نصها:

من سمير بن حمدون الطسمي

إلى أبي محمد عبد الله، كاتب مقالات السحارة، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته"[2]، والمرجّح أنه يقصد بذكر من وجّهت إليه الرسالة(أبي محمد عبد الله) مؤلف حكايات السحّارة، وهو محمد عبد الغذامي،ويزداد الأمر جلاء في توثيق الصلة الموضوعية بين السارد المتخيل والافتراضي و"الغذامي" منجز النص الروائي، في مثل هذا السياق الذي جاء فيه" وهذا شأن الكتابة، إنها ماء يجري على نهر العلم ويتدفق على لسان الكاتب قادما من سحب اللغة ومزنها الدفّاقة، والسحارة هنا ليست لحمدون ولا لسمير ولا للغذامي، ولكنها للقارئ الذي يقرأ النص ويسبح فيه"[3]، أو في مثل سياق آخر يختلط فيه الواقع بالخيال، ويَضحى" الغذامي" شخصا سرديا مفترضا يرتبط بأحداث"السحارة" وشخوصها، وله حيّزه الحكائي الخاص به، ممّا يفتح الكوة لنفوذ القص العجائبي الذي يقف بين حدود الواقع وأعتاب المتخيل الفانتازي، كأن نجد في الحكاية التاسع عشرة مقطعا سرديا يحيل على ذلك".. حيث وجدت رسالة مختومة باسم يشبه اسمي، وأقول

[1]- عبد الله الغذّامي: حكاية سحّارة، ص2-3.

[2]- المصدر نفسه،ص94.

[3]- المصدر نفسه،ص107.

يشابه اسمي لأنّ اللقب الوارد فيها هو القزامي، وقد توقّع سكرتير القسم أن المقصود هو أنا وأن القزامي هي تحريف للغذامي، ولذا استلمها من مراسل البريد، وأسلمها لي حينما حضرت إلى مكتبي، ولسوف أنشر الرسالة لما لها من صلة بحكاية السحارة وربما تكشف لنا شيئا عن بطل النص وقصته مع نفسه ومع بيئته، وهذا نص الرسالة: بسم الله الرحمن الرحيم من حمدون الأسدي:

إلى الكاتب عبد الله، صاحب مقالات السحارة"[1]، ويحسن بنا أن نضيف إلى كل هذه السياقات الدالة على تعالق السارد الروائي مع الكاتب الواقعي للمسرود، سياقا آخر يختم به صاحبه هذه الدلالة، من خلال تذييله النص بتوقيعه رامزا إلى ذلك ببعض الأحرف من اسمه، بعد أن ينعت نفسه بالمحتال في تحويل السحارة وعزوها إليه، في قوله" هذا ما أمكنني نقله من أوراق السحارة(ع.م.غ)"[2]، وهي الأحرف التي ينصرف بها ذهن القارئ لأول وهلة نحو الاسم الثلاثي الحقيقي لمؤلف القصة" عبد الله محمد الغذامي".

وأمّا النص الآخر الذي سقناه إلى جوار متن" حكاية سحارة "، وله السمات التبئيرية ذاتها للسارد مع شيء من الاختلاف في مستويات المنظور الحكائي لأحداث الرواية، فهونصّ " عين الفرس" الذي يعتمد فيه منشئه (شغموم) على سارد رئيس (وهو محمد بن شهرزاد الأعور) ينهض بدور "الحاكي" الذي يروي الحكاية مثل صنوه في الحكاية الشعبية، مع أنها حكاية تنطوي بدورها على حكايات فرعية تتولد منها، ويدرج هذا السارد بضمير الأنا في توجيه الحكي واستدراج القارئ إلى بنية حكائية منسوجة بمفارقات الواقع والتخييل، وبتقاطعات الكائن والممكن، المعقول واللامعقول، ويؤطر هذه البنية معمار سردي يتكوّن من رأس للحكاية يتشكّل من ثلاثة أجزاء معنونة بحروف هجائية تنسج معا لفظة"عين"،ومن ذيل كذلك بصيغة بنائية مماثلة(أي ثلاثة أقسام وكلمة عين مبعثرة)، وكأنّ الحكاية اغتدت كالكائن الحي الذي يمتلك أطرافا متحركة لها مفتتح

1- المصدر السابق،ص98- 90.

2- المصدر نفسه،ص124.

ومنتهى، وقد شبّهها الراوي بحيوان" الحيّة" بعد أن طلب منه بالإكراه أن يحكي حكاية مثيرة غير مسبوقة وهو في سن الشيخوخة وغير قادر كثيرا على الحركة وتحمّل المشاق" أرجو من سيدي كبير المؤنسين أن يشرح لمولاي أني في هذه السن المتقدّمة من عمري – الذي أتمنى أن يطول في خدمة الأمير– لم أعد قادرا على الإمساك برأس الحية

– ومتى كنت مروّض الثعابين !؟

– أعني بالحية الحكاية يا... سيدي !

قال وهو يحاول أن يسيطر على استغرابه:

– الأمير يريد أن يفهم لماذا لم تعد تأتي إلى مجلسه لتحكي له حكاياتك الطريفة ولا يهمه أن تكون قادرا على الإمساك برأسها أو ذيلها !"[1]، وفي إحدى الليالي يستدعى السارد/البطل محمد بن شهرزاد الأعور الشيخ المثقف، وقد كان قبلا جليس الأمراء والشعراء وأهل البلاط، إلى قصر الأمير بعد أن ظلّ حبيس بيته لا يفارقه، معتكفا متنسّكا معتزلا الناسَ والمجالس مدّة عام كامل" في إحدى الليالي الممطرات الباردات من تلك السنة وما أقلها خلال مواسم الجفاف، أمر الأمير وارث حظه الأميرال أبو السعد بنسعيد بإحضاري إلى قصره وكنت إذاك قد اعتكفت مدة عام، في بيتي مكثرا من الصلاة والصيام والتأمل في أحوال العمران وتبدل بنيانه وفي أصل الطبيعة وألوانه منتظرا أن ألقى الله والجسد، قد خفت أدرانه عاملا على استخلاص العبرة من متاعبه وإخفاقاته وأحزانه، ولكن"[2]، و لكن على الرغم من أحوال السارد الجسدية والروحية والعمرية، فإنه أصبح مقهورا ومرغما على ممارسة فعل الحكي الإجباري ومهدّدا بشتى أنواع العقوبات من قبل الأمير الذي ازداد طغيانا وعتوا وفسادا، يلهو في قصره بين غلمانه ونسائه المطربات ومؤنسيه، مما جعله يستجيب لرغبة الحاكم العارمة، ويقرّر اختلاق حكاية ما قد تشفي غليل الأمير وتسكن غضبه، ومن ثمّ تقيه من أي عقاب محتمل،

[1]– الميلودي شغموم: عين الفرس،ص5.

[2]– المصدر نفسه،ص4.

وهكذا شاء بعد تردد طويل أن يقع على اختيار سرد حكاية وسمها ب" عين الفرس"، التي ظنّ في البدء أنها قصة خيالية سيرتاح من العناء الذي أصابه بعد أن يقوم بروايتها لهذا الأمير وحاشيته، ولكنه يتورّط في محكيه من حيث لا يدري ويسوق نفسه إلى مرحلة جديدة مع المعاناة والاستنطاق والتعذيب، بعد أن صدّقوا حكايته آمنوا بوقائعها وأنها لايمكن أن تكون من وحي الخيال والفانتازيا، فتتداخل الأحداث والتفاصيل والمحكيات في مدينة "عين الفرس" الخيالية التي جرت فيها أحداث حكاية السارد" محمد بن شهرزاد " " هذه يا مولاي هي الحكاية التي وقعت في تلك المدينة البعيدة جدا عن إمارتكم"[1]، وهي ذاتها المدينة التي تتحول إلى واقع قائم وحقيقي ولا تمت إلى الحقيقة بأية صلة، بل وينفى إليها الراوي من طرف الأمير بعد تسليط العقوبة عليه، وهنا تستيقظ الأسئلة المفصلية والجوهرية في ذهن ونفس السارد إزاء حقيقة الواقع واللاواقع، والمعقول واللامعقول، والحقيقي والخرافي، مما يولد سؤاله الأكبر المتلبّس بهواجس الحيرة والتشتت، وماهية الواقعي وحدود العجائبي في مجريات الحكي" وللتاريخ، التاريخ.. أقول إني كثيرا ما طرحت على نفسي هذا السؤال الذي طرحه من قبلي أولئك الأبطال الضحايا: ما الواقع وما اللاواقع؟ ما المعقول وما اللامعقول؟ من يعرف الحدود الدقيقة الفاصلة بين هذا الزوج من الحدود؟... أما للحقيقة، وأنا أشكّ كثيرا في ما يسمى بسذاجة" الحقيقة" فإني أضيف أني لم أكن مقتنعا بشيء من ذلك على وجه الدقة.. أن اقتنع باللامعقول، وليكن معناه هنا ما لا يفهم !؟.. ولا استطعت أن أحسم في أمر من هذه الأمور اللاواقعية، وليكن معنى اللاواقعية ما لا ندرك بعد... لم يعد الواقع واقعا، زالت نشوة الحكاية، ولا المعقول معقولا، إذا انفلت مني خيط الحكاية، فما يجري في ما نسميه "الواقع" لم يكن كذلك، ما يجري في ذهني لم يكن مقبولا، العقل صار ممزقا والواقع أصبح مفكّكا وكلاهما يتغذى من الآخر"[2]، وكذا في إمكانية الفصل بين كل من الواقع

---

[1]- المصدر السابق،ص34.

[2]- المصدر السابق،ص61- 62.

والمؤسطر بنوع من الاستغراب والدهشة" ولكن من أين لي أن أعرف– آنذاك– أني كنت أساهم في تحويل الواقع إلى أسطورة، وأنا أجهل الحدود الفاصلة بين الواقع واللاواقع، وأنا أراقب قوتي تتفتت في كل الأنحاء، برا وبحرا، خارجا وداخلا: ألم أكن أظن أني أحاول أن أفك الواقع من أسر الأسطورة !؟"[1].

يعمد الروائي على هذا الأساس إلى موقعة الراوي/البطل ضمن مواقع متعدّدة متأرجحة بين السرد الواقعي والسرد العجائبي، موظفا من خلاله ساردا جواني الحكي بضمير الأنا يشارك في الأحداث ويتفاعل مع بقية صنّاعها، يقوم برواية الحكاية والمشاركة فيها، غير أنه يظهر في غضون ذلك منشغلا بالمروي له الذي يفضّل التماهي معه" أنا من يحكي ومن يحكى له في الآن نفسه، أنا الراوي والمروي له"[2]، غير أن الراوي لا يكتفي في أثناء سرد فصول الرواية بالراوي الأحادي، وإنّما يقحم رواة آخرين ثانويين يعضدونه ويسهمون في تعدد بؤر الحكي على نحو الراوي محمد النفال والمهدي السلوقي، وهو ما يطبع المروي بالطابع البوليفوني للرواة أي السرد المتعدد الأصوات، وهو شكل من أشكال الكتابة التجريبية وكذا العجائبية.

يمكن الخلوص بعد هذا العرض المتعلق بأحد أنماط الرؤية السردية في تقديم السرد العجائبي، إلى أن السارد ذا التبئير الداخلي والموسوم بالحضور الفعّال في تشكيل أحداث العالم الروائي وعلى الرغم من كونه ينضمّ إلى زمرة الشخوص المشاركين في الفعل السردي، ومن قيمته الفنية وإسهامه الوظيفي في خلق عنصر التماهي بين كلّ أطراف النص الروائي كالكاتب والشخصية والقارئ، فإنّ بعض الباحثين انصرفوا نحو وجهة أخرى حينما اعتبروا أن السارد المستعمل بضمير المتكلم هو شكل فني محدود غير موسّع في المحكيات العجائبية، بالمقارنة مع تلك التي تلجأ إلى ضميرالغائب/الهو أو السارد الذي

[1] – المصدر نفسه،ص69.
[2] – المصدر نفسه،ص60.

لا يشارك في الأحداث[1]، وهو ما نلفيه وجها آخر من التبئير السردي الذي يتصف بالتبئير الخارجي.

2- السارد الخارج حكائي (narrateur extradiégé):

وهو سارد لا ينتمي إلى الحكاية من حيث المشاركة والالتحام، ويمكن وصفه بأنه براني الحكي كما أسلفنا الإيماء، ويأتي غالبا إما بضمير الغائب أو بضمير المخاطب، فيكون حضوره حضور الشاهد الذي يتولى وظيفة تسيير الأحداث وتحريك الشخصيات وتنظيم المسرود، وقد أسماه البعض بالنظر إلى هذه الوظيفة بالساكت المتكلم والصامت الناطق[2]، أي المتواري المستتر وهو ما يتيح للروائي من خلاله أن يتّخذ الموقع الذي يلائمه بالنسبة إلى جهات الحكي، فيزدجي الأحداث والشخصيات نحو الأمام بدافع وضعه السردي الذي ينهض على ضرورة اتخاذ موقع خلف الأحداث التي يرويها[3].

وقد غلب هذا النمط من الساردين على نصوص" الحوات والقصر" لطاهر وطار، و"رمل الماية..." لواسيني الأعرج، و"صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض، و"وراء السراب...قليلا" لإبراهيم الدرغوثي، حيث استعانت جميعها بالراوي المتواري خلف الستارة فلا نكاد نتبيّن هيئته ولا أوصافه، فهو سارد مجهول يرد طورا بصوت الغائب وطورا آخر بصوت المخاطب كما هو الحال في رواية "صوت الكهف"، وهي الرواية التي استأنست بسارد الخطاب أو المخاطبة الذي لا يستعمل كثيرا في التشكيل الحكائي، وإن كان الأحدث نشأة من حيث التوظيف في الكتابات السردية على حدّ تعبير عبد الملك مرتاض[4]، وكأنه شكل من أشكال الانزياح عن الراوي المتكلم (من الأنا إلى الأنت) وتجديد لبؤرة السرد، لما فيه من سمات الحميمية والقدرة على تعرية الذات من

1- ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص133.

2- ينظر عبد االفتاح كيليطو: الغائب، دراسة في مقامة الحريري، ط3، دار توبقال، المغرب، 2007،ص 84.

3- ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية،ص178-179 .

4- ينظر المرجع نفسه،ص189.

داخلها عبر خارجها[1]، فضلا عن أنه ضمير يمثل تقنية سردية تمكّن الروائي من توريط القارئ أو المروي له ولو بشكل غير مباشر في فضاء أحداث الرواية وإدماجه في العديد منها، سواء أكان هذا المخاطب/المروي له حقيقيا أم افتراضيا لا يعدو كونه شخصا من ورق باعتبار الشخصيات السردية كائنات ورقية كما يرى"رولان بارت"[2]، ولعل المقاطع السردية الأولى للرواية تؤسس لهذه الزاوية حين يقول الروائي" أنت، من أنت..أنت هنا..كم سنك؟ هل أنت جنين قابع في الرحم؟ لا بل أنت صبي، لا بل أنت فتى، لا بل أنت شيخ هرم، بل أنت فتاة..لا بل أنت شخص من ورق"[3]، أو حين يخاطب إحدى شخصياته وهي" زينب" باللهجة والرؤية ذاتيهما" أنت لا تعرفين، لم تعرفي شيئا قط، بإرادتك ووعيك، لا وعي ولاشخصية ولا ذات، الحقيقة لم يجرجرك رابح الجن، لم يعذبك الشيخ الأقرع، لم تغر منك جاكلين، هؤلاء جميعا غير موجودين، والطاهر العفريت أيضا ما كان معك قط، إنما هو مجرّد كائن من ورق مثلك"[4]، وتتكرّر القرينة السردية في موضع آخر، بالتأكيد على خيالية الأنت وأنه ليس إلا من مكوّنات العالم الافتراضي" أنت مجرّد قيمة، ولكنها عظيمة، كائن ولكن من ورق"[5]، ويلجأ الروائي في موازاة ضمير الأنت إلى تقنية أكثر إثارة ودلالة وتعقيدا حينما يفضّل أحيانا تقنية التلاعب بالضمائر السردية والتنويع فيما بينها، وينتقل من المفرد إلى الجمع ومن التذكير إلى التأنيث من غير ترتيب أو فصل أو رغبة في تحديد معالم المخاطب كأن يقول" وأنت تتبخترين عبر الزمان السحيق بألف اسم وألف وجه بألف حركة وألف تاريخ، وأنت حاضرة في كل ربوة، وأنت جاثمة في كلّ هضبة، وانتم عنها تبحثون

---

[1]– المرجع السابق،ص93.

[2]– ينظر رولان بارت: التحليل البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبوزيد،ص131، وينظر مؤلف جماعي: طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط،1992،ص93.

[3]– عبد الملك مرتاض: صوت الكهف،ص7.

[4]– المصدر نفسه،ص106.

[5]– المصدر نفسه،ص121.

وأصواتكم تتعالى تمزّ شقق السماء الرحاب، تمزّق آفاق الأرض، تملأ الفضاء ضجيجا وعجيجا، كلكم يتساءل: أين أجدهم؟ فقط، أين الصوت الذي يدلنا عليها؟ فقط أين الطريق الذي سلكه إليها؟ جدهم: فهل ضاعت منا إلى الأبد؟ فهل اغتصبوها؟ يا ويلتنا كلهم يريد أن يعرفك وهو أنت، وكلهم يريد أنه يسمع صوتك وهو مستمعك، وأنت هم فهل تدرين ويدرون؟"[1].

يهيمن صوت الأنت بمختلف صيغ المخاطب في كل أرجاء الفضاء النصي لرواية" صوت الكهف"، يؤثر الناص أن يخاطب من خلاله كل أشكال المسرود له/المروي عليه المتخيل إذا ما اعتبرناه كائنا خياليا بمنظور الناقد" ولغ غانغ كايزر kayser"[2]، فيساوي بذلك بين المخاطب المؤنسن بمواصفات الشخصية الحية والمتفاعلة مع شخصيات أخرى، والمخاطب المجرّد والرمزي الذي قد يحيل إلى أكثر من دلالة وصدى، كقوله مخاطبا الصوت المنبعث من المجهول" وأنت أيها الصوت الغريب، من أين مصدرك، لا تبرح تجلجل في الفضاء"[3]، أو كقوله حين يخاطب(الأنتم) " أصواتكم تتعالى، فيها ترسل جميع الأصوات، وإليها تعود الأصوات التي تظلّ تشقّ أمواج البحر، كل الأصوات ظلت تتخافت، تتضاءل وتتلاشى"[4]، أو على نحو قوله بالصيغة نفسها" وانتم تعرفون الآن مصدر الصوت، تميّزونه مابين الأصوات المتداخلة، الصوت ينفذ إليكم فتفهمونه.. تخلص من تلك الأدخنة المتصاعدة كالسحب الدّاكنة العميقة"[5].

وأما السرد بضمير الغائب، فقد تعاملت معه نصوص" الحوات والقصر" و"وراء السراب...قليلا" و"رمل الماية..."، باعتمادها ساردا يحكي ولا يشارك في مجرى الأحداث، اللهم إلا في الخصيصة التقنية التي انفردت بها رواية" رمل الماية" من حيث

1- المصدر السابق،ص11.

2- ينظر مؤلف جماعي: طرائق تحليل السرد الأدبي،ص95.

3- مرتاض: صوت الكهف،ص5.

4- المصدر نفسه،ص35.

5- المصدر نفسه،ص190.

احتواؤها فضلا عن هذا المستوى من الحكي والمؤطّر بالساردة الرئيسة "دنيازاد"، على راوٍ متعدد أو رواة مساعدين فرعيين شاركوا في صياغة الحكاية وتوليد الحكي، إذ الحكاية الأصلية التي روهّا" دنيازاد" للحاكم شهريار بن المقتدر حفيد شهريار الأصلي، عن البشير الموريسكي العجيب" دنيازاد، تفاحة الكتب الممنوعة ولبؤة المدن الشرسة، كانت تعرف السرّ الوهّاج الذي يورث لذة الابتهاج و تعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة، لا ينطق عن الهوى،روت حكايته لشهريار ابن المقتدر الذي اهمها بالدروشة والتبوهليل، قالت: من أين أبدأ هذا الخوف...حكاية الموريسكي روها دنيازاد ورواها قبلها أناس كثيرون، رسمها القوالون في الأسواق على شاكلة أيام القيامة، عشقها الرعاة وروها بمسحة حزن وحنين، ابتهجت لسماعها النساء داخل القصر وخارجه، الزمن توقف مع نهاية الحكاية ليبدأ زمن آخر كان من الصعب تتبّع ملامحه ومعرفتها"[1]، فكانت الساردة الجديدة البديلة للساردة الأصلية"شهرزاد" في ألف ليلة وليلة واقعة تحت الإكراه والوعيد ، في إعادة سرد الحكاية وإلا تعرضت للهلاك وحزّ الرأس على ألا تستمر في تكرار ما روته أختها" شهرزاد" التي وصفت بأقبح الصفات من قبل الحاكم المسلط، فلم تجد من ذلك خلاصا ولا فكاكا، لتشرع في الحكي عن الليلة السابعة بعد الألف وعن تغريبة" الموريسكي" الغرناطي" وقبل أن تشرب الكأس الثامنة متجاوزة بذلك كلّ الطقوس التي اعتادها مع زوجها الحاكم بأمره، الحكيم شهريار بن المقتدر بالله، وتبدأ في سرد الحكاية عن فاطمة العرة حيث سكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح لتنسحب بعدها باتجاه بيت الحريم وتبدأ في تلقين ذكورها الثلاثة أسرار الليالي... قال لها: فسّري يا ابنة الناس وإلا سحبت رأسك بيدي: حام ميم، لام ألف ياء، ألف عين، حروف قيل يملكها الغير ولا يملكها الملوك والسلاطين وذوو الشأن الكبير، احك ولا تكرري ما قالته الدابّة وهي تحاول أن تنقذ رأسها من

[1]– واسيني الأعرج: رمل الماية،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ص7- 8.

السيف الذي أدمته أعناق بيت الحريم ونساء الحرملك، شهرزاد كانت دابة الغواية وسالفي كانت الأحجية السخيفة، احك"[1]، ليس هذا فحسب بل إن"البشير الموريسكي" بطل الليلة السابعة قد وجد نفسه هو الآخر ساردا مشاركا في الحكي عن سره الوهّاج وعن قصته العجائبية التي تشبه قصة أهل الكهف ونومتهم ثم أوبتهم إلى الحياة من جديد، إلى الدرجة التي يحتدّ فيها الخلاف المدهش بين رواتها المتعددين" قيل الكثير عن البشير الموريسكي الأخير،حتى هو عندما عاد من الكهف اندهش في الكثير مما سمعه من أفواه القوالين الذين لا يعرفون إلا رواية الحقيقة كما يحسونها، آه يا البشير يا ابن أمي، هل ما حدث تلك حقيقة أم مجرد حكاية من جنونك الأبدي؟؟؟ تحدث واملأ صدرك بالحنين قبل فوات الأوان، احك أنت بدورك قبل أن يتولى غيرك رواية أحلامك"[2].

بهذا الشكل، نلفي موقع السارد ينتقل من وجهة إلى أخرى بلسان الغائب غالبا، وكذا بصيغة المخاطب والمتكلم أحيانا كأن يوجّه السارد الغائب كلامه(ولو اعتبرنا الحاكي الحقيقي هنا الساردة دنيازاد) إلى "البشير" ويخاطبه حاثا إيّاه على الانخراط في سيرورة السرد مثلما ورد في المقطع السردي السابق، أو في المقطع الذي جاء فيه" هو أنك حين استيقظت وجدت نفسك للمرة الأولى تواجه خوفا من نوع جديد، مسجونا كنت داخل كهف مغلق مثل أيام القيامة، تساءلت بدهشة الخائفين، هل هي الشمس الحارقة التي قادتك إلى هذا المكان أم الموجة الهاربة التي تآكلت على رمال الشط بهدوء، أم هي الأنواء الغرناطية؟؟ آه يا ابن أمي لو تعلم"[3]، أو في مقطع آخر حين يخاطب وكأنه يحاور نفسه(البشير)" الليالي داخل الكهف كانت قاسية، الجروح التي تشقّ جسدك أكّدت لك مرة أخرى أنّ الكارثة كانت أكبر مما تتصوّر، قلت وأنت تبحث عن

---

[1]- المصدر السابق، ص8- 9.

[2]- المصدر نفسه،ص9.

[3]- المصدر نفسه،ص 9- 10.

إجابات مفقودة داخل ذاكرتك التي نسبت كل شيء سوى أنين غرناطة البعيدة"[1]، وأمّا الانتقال صوب الحكي والتبئير بضمير المتكلم، فذلك على نحو تحوّل البشير الموريسكي من مروي عنه إلى راوٍ يتولّى بمفرده سرد قصته، ويؤثر من ثمة الروائي تسليمه دور المبئر فتتداخل الضمائر وجِهاتُ الحكي بشكل عجيب، يجعل القارئ في وضعية المشدوه أمام أسلوب حكائي غير مألوف يستحضر في شأنه روح البنية الحكائية لألف ليلة وليلة" الخيط الأول، نعم أين الخيط الأول الذي بدأ يهرب من الذاكرة، فتحت عينيك عن آخرهما، هاه؟؟؟ تذكّرت الآن، في الحقيقة بدأت معي هذه القطاعات من اللحظة التي قادتني فيها الجماعة الملثمة إلى هذا الكهف المعزول داخل هذه البرية المقفرة ، كانوا ستة وعندما انضمّ إليهم الحارس صاروا سبعة، لم أكن مخيرا في المجيء إلى هذا المكان، إذن كذب عليّ الأجانب الأربعة، لا يمكن أن تكون الإمطار المتوسطية أو ضربة الشمس هي التي قادتني إلى هذا المكان اليباب... هذا الإحساس تكوّن لديّ وأنا أشعر كل ليلة أنّ البحر سيغادر حفرته ويأتي لينام داخل دماغي، وبعدها نمت نوما لست أدري بالضبط هل طال أم قصر"[2]، ويمتدّ السرد على نحو متداخل وهجين، مثل تداخل شخص" البشير الموريسكي" والصحابي الجليل" أبي ذر الغفاري" وتصير محنتهما واحدة يحكي الواحد منهما عن محنته بصيغة المتكلم وكأنه يتقمّص الآخر" في الحقيقة أنا مثلكم سحقتني الدهشة، ونبت الجحيم في القلب وفرّع، من أين لي أنا القوال البسيط الطيب، الغرناطي المسكين أن أردم في قلب الصحابي الجليل وأقوم دمه الذي جفّ قبل أن يسيل في القفر والصحاري، يجب أن تصدّقوني في حدود الحلم الذي لا يموت أبدا، رأيت الحلم مثلما أرويه الآن لكم، ليس حلما، بل هو جزء من جحيم الليلة السابعة... كانت الصحراء سخيفة ولكني قاومت، وصلت مقوس الظهر، أبيض الشعر، الوجه المتعب فقد ملامحه والرمال ملأت الذاكرة، سمعت كثيرا عن اليأس ولكني هذه المرة رأيته بكل ملامحه،

---

[1]- المصدر السابق،ص17.

[2]- المصدر نفسه،ص19- 20.

سمعت صوته، شممت رائحته، ومع ذلك ظل هناك داخل الفراغات، شيء ما يشدّني إلى الحياة كان أكبر مني ومن يأسي، كان عليّ أن أقاوم، أن أبني ذاكرة للمستحيل... لكن أنا البشير الموريسكي من دخل في هذه التفاصيل التي أشعر بعذاباتها تملأ قلبي والصراخات على أطراف اللسان : ما دخلي؟؟؟"[1].

يجنح الروائي" واسيني" في هذا النص إلى توظيف كافّة الضمائر السردية وكأنها ضمائر ذات صيغة مركّبة كما يقول "ميشال بوتور"[2]، يعضد بعضُها بعضا في تشكيل توليفة مدهشة تنفتح على استثمار آليات كتابة جديدة تلبّي حاجات الحكاية العجائبية، من حيث تنويع الرواة والمرويات وتوسيع دوائر التخييل واللامألوف، وأمّا نصا"الحوات والقصر" و"وراء السراب...قليلا" فإنّ صاحبيهما قد ارتكزا بصفة شبه مطلقة على سارد متباين حكائيا(الرؤية من الخلف)، أي يروي الأحداث ويعرض الشخصيات بضمير الغائب/الهو، تاركا الحرية لتطوّر المسار السردي وتنامي الحكي من البساطة نحو التعقيد والتحبيك، مثلما هو الأمر في نص"الحوات والقصر" لوطار وفق بنية هرمية تصاعدية يهندسها واحد وأربعون فصلا أو مقطعا سرديا مرقّما، والذي ينبري فيه السرد منذ البدء من بؤرة سردية مجهولة السارد، فيشرع دونما أي تهيئة أو تعليق سردي في تقديم المشهد الرئيس وإطاره الزمكاني، ليضعنا أمام شخصية صياد السمك يدعى"علي الحوات"، وهو رجل بسيط من إحدى القرى المسماة ب"قرية التحفظ" ويكسب رزقه من مهنة صيد السمك، فيبلغه نبأ جلل عن تعرض السلطان في ليلة ليلاء للاعتداء والاغتيال، وهو في نزهة يمارس هواية القنص في غابة الوعول، وقد حدث ذلك في الليلة الثامنة والأخيرة من مدّة رحلته الخاصة بالاستجمام، غير أنه نجا بأعجوبة من شرك الموت، فيقرر"علي" بعفوية وسذاجة كبيرتين وبطيبة الأخيار أن يحمل إلى هذا السلطان هدية تكون فريدة من جنسها وغير مألوفة، مقابل نجاته وسلامته،علها تكون عربون محبة وولاء له" أنذر

1– المصدر السابق،ص32- 33.

2– ينظر ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت- باريس، 1986، ص79.

لجلالته،أحسن سمكة اصطادها خلال هذا الأسبوع، احتفاء بنجاحه، هتف علي الحوات"[1]، فاصطاد السمكة التي اختارها هدية كما نذر، وكانت عجيبة لم يصطد مثلها من قبل ولا تشبه سائر السمك، تزن سبعين رطلا، بألوان تسرّ الناظرين، ثمّ يحملها ويقصد قصر السلطان، يحدوه الأمل كثيرا في بلوغ جلالته وملاقاته وتبليغه مشاعر الفرح والابتهاج بنجاته، وفي طريقه إلى ذلك يضطر إلى عبور سبع قرى ومحطات، تختلف الواحدة منها عن الأخرى، وتعترضه مشاهد ومواقف عجيبة لا علاقة لها بالواقع، تتداخل مع الأجواء الأسطورية الخارقة ومساحات الدهشة المتدفقة، كما يتعرض إلى نوائب ونوازل لم تكن في الحسبان ويعاني خلالها الأمرّين وتكون عاقبته وخيمة ويجازى جزاء سنمار، تماما عكس ما تصوّر وابتغى وليته ما بدأ الرحلة إلى القصر المحفوف بالأهوال والأخطار والشرور والعجائب أيضا.

وأمّا نص" وراء السراب...قليلا" للدرغوثي، فهو الآخر قد استند إلى سارد من خارج المبنى الحكائي، يروي الأحداث والوقائع القصصية من زاوية خلفية، ولكن ما يمكن تسجيله كخصيصة فنية انماز بها هذا السارد على الرغم من كونه غائبا، هو صيغة الازدواج في الرؤية السردية بجمعه بين الغائب والمتكلم، وقد اختص السارد الغائب بميزة الشرح والتعليق وتلخيص كل حدث لاحق، مما جعله عنصرا مسهما في تكوين خطاب حجاجي ذي طابع تداولي، لعلّ في ذلك رغبة من الروائي في استحضار المروي له وتوجيه الخطاب السردي إليه، وقد تجلى هذا المظهر منذ المقطع الأول من الرواية، بعد أن يعنونه بالفصل الأول ويدرج تحته هذه الجملة السردية "باسمك اللهم ادخل هذه القرية آمنا "[2]، وهنا يختلط بعض الشيء الأمر على القارئ إذاما حاول تحديد قائلها الحقيقي أهو السارد الذي ذكرناه؟ أم جاءت بلسان الروائي(الأنا الثاني للنص)؟، ثمّ ما يلحق ذلك من طريقة في تأطير الحدث ورسم شخوصه، على نحو أشبه بالكتابة التاريخية

---

[1] - الطاهر وطار: الحوات والقصر،ص 15.

[2] -إبراهيم الدرغوثي: وراء السراب...قليلا، ص9.

الوصفية في التوطئة لملابسات ما يعقب من المحكي، كأن يقول بعد وضع عنوان فرعي لمشهد" الباب الأول" " وفيه حديث عن عودة"عزيز أمه" إلى عتيقة التي غادرها وهو شاب للعمل في مناجم الفسطاط التي حفرها الرومان في قرط حدشت، بعد الاستعمار الجديد لبلاد"افريقية" في عهد مولانا المعظم علي باشا باي دام عزه، وأخبار عن العذابات التي سامها باي المحال لوالد"عزيز" وما لاقاه الأهالي من تنكيل يشيب لهوله الولدان، التفت"عزيز السلطاني" يبحث عن عجوزه"[1]، وهكذا يتوالى الحكي شيئا فشيئا وينمو تصاعديا على امتداد الفصول والأبواب كلها ، التي جعلت بنيانا وهيكلا لتسيير أحداث قصة البطل" عزيز السلطاني" بعد عودته المثيرة من العمل بأحد مناجم تونس إثر غياب طويل، وهنا يتجلى السارد المتكلم الذي يضطلع بدور ترجمة التجربة الذاتية لقصة(العزيز) الحكائية بمختلف مفاصلها، ولعل مما يلفت النظر باهتمام هو قلب المعادلة المألوفة، فبدل توزيع الأبواب إلى فصول ألفينا العكس، إذ ضمّت بنية الرواية ستة فصول مرقمة من واحد إلى ستة، فيتوزع الفصل الأول إلى ستة أبواب كاملة، ثم الفصل الثاني والثالث ببابين لكليهما، فالفصل الرابع بباب واحد، ويختتم البناء ببابين لكلّ من الفصل الخامس والسادس، مع ما يصاحب ذلك من إدراج نصوص مقتبسة من بطون كتب التراث العربي، بين كل فصل وآخر، بعضها له صلة بالتاريخ وبعضها خرافي عجيب، وبعضها الآخر شعبي وغيرها من التضمينات الموحية، وكأنها نوع من التوشيح ابتغاه الروائي لمتواليات السرد، أو مرابض استراحة وتشويق للقارئ، مفاتيح للإثارة والدهشة والتنويع في الربط بين الأحداث حتى ولو جانبت الواقع وانفلتت من إساره، كأن نلفي مقطعا ذا سمات عجائبية مدهشة في صدر الباب الثاني من الفصل الثاني" وفيه حديث عن الجدة التي أقسمت ألا يأكل الدود جثة ابنها فصنعت له قيامة خاصة وأركبته على جواده الأبلق الذي طار بألف جناح ليطوف براكبه حول الكرة الأرضية إلى أن يرث الله

[1]- المصدر السابق،ص9.

الأرض ومن عليها .."[1]،أو ما نجده مذكورا في مستهل الباب الثالث من الفصل الثالث" وفيه حكاية الرجال ذوي القرون وما جرى لهم من غرائب، وأخبار عن الزنوج الذين حرّرهم"الباي" من العبودية ب" فرمان" أيري وكيف ردّ العبيد إلى "باي" تونس حرية لا يعرفون ماذا يصنعون بها وملح وغرائب وطرائف أخرى"[2]، وكذا في مقطع آخر إذ ورد فيه وفي الباب الثامن من الفصل الثاني" ويتحدث عن خروج سعد الشوشان إلى المتاهة بحثا عن بقايا أموات" أمة السودان" أيام التيه العظيم، وما جرى في المحدبة، وحكايات عن الهواتف التي كلمته وعبر لمن يعتبر"[3]، ثمّ في مقطع أكثر تخييلا وغرائبية في الباب العاشر من الفصل الثالث" وفيه تفاصيل عن مغارة"علي بابا" وغرائب عن الأرواح الهائمة في أنفاق الجبل وأعاجيب عن رجال برؤوس بغال وبغال برؤوس آدمية وهلم جرّا"[4]، وغيرها من المقاطع والنصوص المضمّنة التي يبدو أن صاحبها قد جنح فيها إلى سوقها مساقا غير واقعي، ليسبغ على أحناء النص حلة تعجيبية معتجنة بمادّة حكائية يمتزج فيها التاريخ مع الراهن والواقعي مع اللاواقعي، والمألوف مع الخارق والانزياحي، وهو أسلوب يذكرنا إلى حدّ بنمط كتابة اشتهر لدى العرب القدامى، نرجح أن يكون الروائي قد مال إلى محاكاته واستلهامه وهو أسلوب" كتب الأخبار" في الفنون السردية، باعتبار أن "الأخبار" هي وحدة سردية، ودرجة ثانية من درجات تحريف الواقع[5]، كما أن الحدود فيها تنعدم أو تكاد بين الواقعي والخيالي الذي يتاخم الأسطوري[6]، فضلا عن تقاطع كتابة الأخبار مع النصوص التاريخية وأدب التأريخ، وهو ما يبدو أن الروائي قد استثمره في تعامله مع نص" وراء السراب...قليلا"، إلى الدرجة التي نكاد نتوهم فيها بين

[1]- المصدر السابق،ص32.
[2]- المصدر نفسه،ص86.
[3]- المصدر نفسه،ص89..
[4]- المصدر نفسه،ص107.
[5]-ينظر محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي،ص593.
[6]-ينظر المرجع نفسه،ص83.

الفينة والأخرى أن هذا النصّ هو وثيقة تأريخية لفترة اجتماعية وسياسية من تاريخ كثير من المدن التونسية تخص تحديدا فئات ظلت مهمّشة مثل العاملين بالمناجم وقساوة ظروف عملهم تحت رحمة الاستعمار وفرمانات الباي كفرمان تحرير العبيد، كأنهم العبيد الذين ينتظرون من يحرّرهم، غير أن الجانب التاريخي في الرواية بقدر ما يحضر ويسيطر، بقدر ما يتراجع وينحصر أمام امتداد الجانب العجائبي والخرافي أو ما يمكن أن ندعوه ههنا ب" تخييل الحكاية التاريخية" وسردنتها، مما يجعلنا مرّة أخرى نعزو مثل هذا الأسلوب في الكتابة إلى فنّ"الخبر" السردي الذي يشكله جزء عريض منه عنصر التاريخ، ولكن يمكن الإقرار في هذا السياق بأن الخبر حينما يلتصق بالواقع التصاقا تاما يصبح سردا تاريخيا، وإن هو انقطع عنه وضرب عنه صفحا أصبح خرافة كما يقول الباحث محمد القاضي[1] .

وعليه،يمكننا الخلوص إلى أنّ السارد الموظف في المدوّنة قد امتلك مكوناته وخصائصه التي توافق نمط السرد العجائبي، سواء أكان في صيغة الغائب أم المتكلم، أو في صيغة التبئير الخارجي أم الداخلي، على الرغم من كونه كائنا تخييليا يعمد الروائي إلى خلقه، ويقدّم من ثمة عبره رؤيته السردية انطلاقا من وضعيات متباينة تحدد تمظهرات هذا السارد داخل النسيج الحكائي، وتنوعه من غائب إلى مخاطب إلى متكلم إلى متعدد والى مزدوج أيضا، والذي قد يأتي ملتحما بالمحكي ومشاركا فيه بل مطابقا للمؤلف الحقيقي للنص المتماهي مع سارده في تحويل المسرود المتخيل إلى سيرة ذاتية، فيكون آنئذ متقمّصا شخصية البطل أو منفصلا عن محكيه ومنظما له وواصلا بين أجزائه دونما اندماج في خلاياه، كما قد يأتي جامعا بين هذا الضرب والآخر يراوح بينهما، جاعلا من الواقع خطابا إيهاميا مليئا بالفانتازي، ومن المتخيّل واقعا موضوعيا علّه يقدر من خلال ذلك

---

[1]- ينظر المرجع السابق،ص 640.

تسويغ الحكاية عند القارئ وجعله يقبل كل ما هو خارق وخارج المألوف، على أنه ممكن الوقوع قد يفسّر تفسيرا طبيعيا معقولا.

2- الشّخصيات العجائبية بين المرجع والميثولوجيا:

تمثّل الشخصية مكوّنا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في الكتابة السردية بعامة، وفي كتابة السرد العجائبي بخاصة، بل يمكن اعتبارها من أهم مكوّنات العمل الحكائي من حيثُ كونُها عنصرا حيويا بإمكانه القيام" بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[1]، مما يجعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضا[2]، ويجعلها تحظى بحظ وافر من الاهتمام والاستقطاب، ولعل ذلك ناتج عمّا تمتلكه من قدرة على التأثير في بقية مكونات السرد الأدبي وتحديد هويتها الفنية والرمزية والوظيفية، إذ اللغة وهي أحد مكونات السرد تستحيل وحدها في منظور أحد الباحثين" إلى سمات خرساء فجّة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال، والحدث وحده وفي غياب وجود الشخصية، يستحيل أن يوجد في معزل عنها، لانّ هذه الشخصية هي التي توجد وتنهض به نهوضا عجيبا، والحيّز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية: الشخصيات"[3]، ولذا فإنّ سمات هويتها البنائية المتخيلة تعدّ في المقام الأول بناء أوليا يضطلع به" المنشئ وإعادة بناء يقوم به قارئ معين لجمع سماتها وتكوينها تصورا"[4].

تتجلى هذه القيمة الاستثنائية للشخصية وجدلها مع المكونات الأخرى فنيا في النص الروائي ذي المحكي العجائبي بشكل خاص، من حيث اعتبارها قطبا يسهم إلى حد كبير في تحديد خصائص العجائبي وذلك من خلال " المميزات الخلافية والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة، انطلاقا من الحركات والأقوال"[5]، وكذا من

---

[1]- د.سعيد يقطين: قال الراوي(م.س)، ص87.

[2]- ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت،1990،ص207.

[3]- مرتاض: في نظرية الرواية،ص104.

[4]- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس،2000،ص100.

[5]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص166.

خلال مجموع العناصر التي تتضافر في خلق كثافة تخييلية ودلالية غير عادية لهذا النوع من الشخصيات المتصفة بالعجائبية، والتي تكمن- في جوهرها- في" تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف"[1]، ومن ثمّة تظهر مفارقتها لما هو موجود في التجربة الروائية الواقعية التي تشتغل على شخوص الكائنات العادية المتجرّدة من سمات التعجيب والدهشة والخرق.

من هذا المنطلق ارتأينا أن نستنبط أهم أنماط الشخصيات العجائبية في بعض نصوص المدوّنة، التي على الرغم من تنوع مواصفاتها وتمايزها فإنها تلتقي كلها في التعبير عن نسق من الشخصيات التي تحيد عن التكرار والتنميط، فتتنوع بتنوع التيمات لتصير رموزا متجدّدة ومغايرة و" ليس لها رجع واقعي مستنسخ، لكن هناك ظلال الواقع الذي التقطته المخيلة بأحجام مختلفة"[2].

أ- الشّخصية الشّعبية ذات البعد الأسطوري:

إنّ لجوء الروائي إلى توظيف نمط الشخصية ذات البعد الأسطوري، هو بمثابة تجسيد للشكل المرن القابل لاحتواء الكثير من الدلالات والرموز، التي يبتغي إضفاءها عليها، لا سيما وأن من أبرز سمات الجانب الأسطوري فيها رمزيتها[3]، وهي الرمزية التي نلمسها في أعلى مستوياتها في شخصية" علي الحوات" في "الحوات والقصر"، ابتداء باسمه" علي" الذي ينفتح سيميائيا على الذاكرة التاريخية الإسلامية خصوصا وأن أسماء الشخصيات في العمل الروائي، لا تمنح غالبا عبثا واعتباطا، بل قد تنتخب من بين أسماء أخرى للإسهام وبقدر واضح في تحديد مدلولها وعملية بنائها ووظائفها الفنية والاجتماعية والجمالية، فالاسم الذي يرتبط بالشخصية يبدو حسب أحد الدارسين متماثلا" في شكله الخطي،

1- سعيد يقطين: قال الراوي،ص99.

2- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص172.

3- ينظر صبري مسلم حمادي: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،1980،ص115.

وفي صوره الصوتية وفي مدلوله مع الطبيعة الخارجية والداخلية للشخصية، ومع موقعها الاجتماعي ومع مجمل الوظائف المسندة إليها في البناء الروائي"[1]، وبذلك يتقاطع" علي"" الحوات والقصر" مع التراث الديني والشعبي لشخصية الصحابي الجليل علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه ، فيما تمثله من رمزية أخلاقية وإنسانية وبطولية مفعمة بمعاني الخير والقوّة والصفاء والتضحية لا سيما في المخيلة الشعبية المنقولة من جيل عن جيل، وهو ما يتوافق مع مفهوم الحكاية البطولية التي يطغى عليها الخيال والمبالغات والتي تدور" غالبا حول حياة أشخاص مميزين ومحبوبين على النطاق الشعبي، وتنتمي قصص وأعمال القدّيسين إلى هذه الزمرة"[2]، بخاصة وأن "علي الحوات" قد وصف بأوصاف تجعله من مصافّ الأخيار والطيبين – عكس إخوته الثلاثة(مسعود وسعد وجابر) السّيئين- ذي أخلاق كأخلاق الأتقياء والصالحين، لا يعرف الكذب ولا السرقة ولا أي سلوك يشينه " علي الحوات الشاب الطيب، الذي شذّ عن إخوته الثلاثة، وعن كثير من أقاربه فابتعد عن طريق الضلالة، لم يسرق يوما، و لم يكذب مرة، و لم يتعدّ على أحد، لم يثلب في عرض، أو يتعرض بسوء لغيره، كان مثال الشاب المستقيم"[3]، وأنه ظهر بين الناس في مثل هذا الزمن ليكون رمزا للخير ولبعث الأسرار الخفية للاعتبار" لقد جئت يا سيدنا في هذا العصر، ليفهم بك الناس عصرهم، بعثت لتكشف بطبعك الخير وبقلبك الكبير الأسرار لكافة الرعية"[4]، "علي الحوات يفعل الخير وكفى، علي الحوات مدفوع بطبعه الحسن لكل النظريات الحسنة، رغم أنّ الشريرين أكثر من الخيّرين في هذا العصر، فإنّ علي الحوات وسم العصر بالخير، لقد هزمهم"[5].

1– عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي العربي الواقعي عند نجيب محفوظ(دراسة تطبيقية)،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت،2003،ص 59- 60.

2– فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية،ص17.

3– الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص17.

4– المصدر نفسه،ص64.

5– المصدر نفسه،ص32.

يبرز عليّ الحوّات على هذا النحو رمزا شعبيا يمثل روح الشعب وقوته وإيمانه بالتغيير والأفضل، ولهذا فهو حين يتّجه نحو القصر قاصدا السلطان والذي على الرغم من جبروته واستبداده، فإنه لا يريد إلا الخير والسلام والإعراب له عن عاطفة الحب والابتهاج بسلامته من المكيدة التي تعرض لها، غير أنّ علي الحوات لم يكن يعلم ما ينتظره وإلى ما سينتهي مآله، وما القرى التي سيعبرها والأهوال والعذابات التي ستحدق به من كل صوب إلى حد الفظاعة، ولأن إيمانه كان أكبر وعزيمته أقوى، فلا شيء قادر على اعتراض سبيله أو ثنيه عن إصراره ومصيره، مما جعل الناس جميعا ابتداء بأهل قريته يحلمون به في منامهم حلما عجائبيا، وينظرون إليه بعين التقديس والإجلال والأسطورة" لقد رأوا في منامهم حلا عجيبا، رأوه كلهم في ليلة واحدة، ولربما في لحظة واحدة لم نستطع أن تصل إلى تفاصيل الحلم، وكل ما تمكنا من استنتاجه هو أنهم ربما رأوا رأس علي الحوات تحوم، وعليها تاج نوراني عظيم، المهم أنهم أحبّوا علي الحوات ورفعوه إلى مرتبة الأنبياء، هناك من يرى فيه أصل النور الشعشعاني"[1]، " لقد نصبوك في قلوبهم، وليا من أولياء الله، بل رسول من رسله بل إلاه من الآلهة أنت وليهم"[2].

لقد اغتدى علي الحوات/ البطل شيئا فشيئا رمزا شعبيا متوهّجا يكاد يجمع بين النبوّة والولاية، يقوم على نسق حكائي تنسجه الخرافة والأسطورة المتحرّرتان من كلّ تقييد زمكاني، باعتبار أنّ حكاية الحوّات" تدور على رقعة مكانية وزمانية غير محدّدة شأنها شأن الحكايات الخرافية التي تعتمد على تهويل الخيال وتدفقات أحداثة العجيبة، التي تفلت من منطقية البناء السردي وحدوده لتحلق في فضاء الأحداث المدهشة[3]، ولهذا نلفيه يتألّق تألقا روحيا عجيبا وتتوهّج تجلياته النورانية إلى أبعد مدى كأنه كائن ليس

1– المصدر السابق،ص152- 153.

2– المصدر نفسه،ص66.

3–إدريس بوذيبة: الرؤية والنية في روايات الطاهر وطار ، ص270.

من الأرض ويختلط بالغيبيات" وهجا كان تفتّق عنه قطب الأقطاب، دار على الأرض سبع دورات، محفوفا بالحوريات و الجنيات، نزل بالوادي، تشكل على رأسه تاجا باهرا، طاف على القرى السبع، حملها بين ذراعيه، وضمها إلى بعضها، هوى قطب، ذاب جبل، تحول هو والتاج إلى وهج، وارتفع إلى عنان السماء"[1]، وهنا يمكن استشفاف البعد الأسطوري في تشكيل عجائبية" علي الحوات" ورمزيته اللاواقعية في مواجهة الواقع وقيمة السَّلبية المستهجنة، والرغبة في إعادة صياغة هذا الواقع ولو بقيم عجائبية، فتتحول أسطورة " علي الحوات" حينئذ إلى بديل غيبي وتتوجه توجها ثوريا كما يعتبر أحد الدارسين[2]، وبذلك تبرز مظاهر الأسطرة بشكل واضح عبر ارتقاء البطل علي الحوات إلى مدارك لا صلة لها بواقعيته وشعبيته البسيطة التي التصقت به في بداية الحكي،ويصير كائنا شفّافا يشبه أبطال الأساطير العريقة في القدرة على التحدّي والتحمّل، والإتيان بأفعال خارقة" قالوا في القرية الأولى، إنّ علي الحوات، ضرب بقصبته الماء سبع ضربات، فانشقّ من حوله، وبان قعر الوادي وما فيه"[3]، "يقال انّ دموع علي الحوات أغرقت القصر في فيضان، وإن جدران القصر، وكلّ صخوره تحوّلت إلى ملح وراحت تذوب وتذوب...يقال ان علي الحوات ما أن فقئت عيناه حتى صارت وهجا، ارتفع إلى السماء، ثمّ صار شمسا، هبطت على القصر، فتحوّل إلى دخان أزرق، وعندما وصلت جيوش الانتقام، لم تجد سوى الرماد"[4]، " قالت النساء، إن جنية شبقة، استحمّت في وادي الأبكار، ثمّ نزلت إلى وادي قرية التحفظ تبحث عن رجل، كان علي الحوات أول من صادفها برزت له متعطرة في أجمل صورة"[5]، وهو ما يجعل من شخصية علي الحوات شخصية متحولة من الطبيعي المعتاد إلى اللاطبيعي الخارق الذي اختير ليكون بمثابة

---

[1]- الطاهر وطار: الحوات والقصر،ص168.

[2]- ينظر واسيني الأعرج: الطاهروطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989،ص 25.

[3]- الطاهر وطار: الحوات والقصر،ص206.

[4]- المصدر نفسه،ص267.

[5]- المصدر نفسه،ص208.

المخلّص الذي جاء لنقذ الفئات المحرومة والمستضعفة من بطش السلطان ، إلى درجة أنه تحمّل في سبيلها كل ضروب العذاب والتنكيل والاضطهاد، فقطعت يداه ولسانه وفقئت عيناه، ولكنه لم يستسلم ولم تخر قواه وظلّ على موقفه صامدا ببطولة وكأنه البطل المنقذ الذي خصّته الطبيعة بقوة سحرية وقدرات خارقة لتحقيق النصر دون هزيمة[1]، الأمر الذي يقتادنا إلى استحضار أسطورة "جلجامش" في تقاطعها رمزيا مع تركيبة"علي الحوات" من حيث التحدي وقبول المصير بكل شجاعة وثبات، مع أنّ" جلجامش" في الأسطورة البابلية كان همّه البحث عن الخلود ورفض الموت إذ" يبحث عن المستحيل أي عن الخلود طامحا بالوصول إلى مرتبة الألوهية، فكما سرق"بروميثيوس" اليوناني سرّ النار الإلهية وأعطاها للبشر، كذلك يفعل جلجامش بسرقته سرّ الحياة والخلود ولغز الموت"[2]، أي أنّ علي الحوات تقاطع مع جلجامش فقط في الرفض والتحدّي والشجاعة، ولكن ليس بحثا عن تحقيق غاية شخصية وخلود أزلي بل للتضحية بالنفس من أجل الجماعة والفئات المستضعفة التي آمنت به، مثله مثل البطل الأسطوري الذي يتلقى نهايته ببسالة "لأنه يشعر شعورا عميقا بأنه سيظلّ حيا في جماعته، وربما وصل اطمئنانه للموت إلى حدّ أن يقتل نفسه راضيا، لاعتقاده أن هذا القتل عمل ايجابي يتحتم عليه القيام به للمحافظة على الجماعة"[3]، ويتحقق الخلود الرمزي الجلجامشي لعليّ الحوات بشكل مغاير من غير موت محقق، وبكلّ تجليات العجائبية المدهشة" يقال إن علي الحوات، رفع من القصر بقوة خارقة...يقال انّ علي الحوات، ما أن فقئت عيناه حتى صار وهجا، ارتفع إلى السماء، ثمّ صار شمسا، هبطت على القصر، فتحوّل إلى دخان أزرق"[4].

---

[1] – ينظر بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية،منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر،2000، ص124.

[2] – حسن نعمة: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994، ص60، وينظرأيضا السياق نفسه مع الاستزادة والتوسّع في ملحمة جلجامش: فراس السواح:كنوز الأعماق،قراءة في ملحمة جلجامش،ط1،سومر للدراسات والنشر والتوزيع،قبرص،1987،ص12-13، 47 وما بعدها.

[3] – د.شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، د.ت،ص169-170.

[4] – الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص265- 267.

ونلفي"عبد الملك مرتاض" يصنع الصنيع نفسه في نصه" صوت الكهف" من حيث أسطرة أبرز الشخصيات الشعبية، إذ يضفي عليها مسحات خرافية، فيرفعها من مستوى الشخوص الروائية الطبيعية إلى مستوى الكائنات الرمزية، مثل شخصية" زينب" وشخصية زوجها" الطاهر العفريت" وشخصية العجوز" حلّومة"، والتي تمتزج كلها بالبعد الرمزي الخرافي الذي يتلبّس بكل شيء، كأن يقول الروائي" يا أصحاب الربوة، زينب خرافة، العقد خرافة، أنت بالذات خرافة، خرافة في خرافة"[1]، أو في قوله" أرض زينب، زينب الأرض، أرضها الخصبة... وهي طورا شيء خرافي لو شاهدته حلومة، وأنت تحلقين فوق الربوة العالية،... زينب مجرّد مكان تكالبوا عليه، أنت كائن ارتدى لباس البشر"[2]، وفي قوله عن "الطاهر العفريت" الذي تأسطر هو الآخر وارتدى لباسا عجائبيا" فتى يسابق الذئب فيسبقه شيء أسطوري، لا أكاد أصدّق !...ويتسابق مع أهل الربوة العالية، الطاهر حقيقة، مدهش، الطاهر حقيقة عفريت !"[3]، ثم العجوز "حلومة" التي بإمكانها تحويل الواقع غير المدهش إلى آخر مليء بالسحرية والتخييل والتألق الروحاني العجيب، في حكاية من حكاياتها حين تقول" اسمعوا يا أولاد،والله ما أقول إلا الحق، أمس خرجت عند العشاء، فنسيت أن أدخل شيئا من الحطب لأتدفّأ بناره... المهم يا أولاد، خرجت فالتفت نحو ضريح سيدي عيشون...

– وماذا رأيت؟

– قلت لكم: العجب رأيت

– قولي، وأريحينا.

– رأيت قناديل متلألئة، من حولها سبعة رجال يرتدون ملابس بيضاء، وعمائم صفراء، ولحي كثيفة سوداء، أي بهاء ذلك الذي كان يجللهم؟ ! نور يغشى وجوههم

---

[1]– مرتاض: صوت الكهف،ص77.

[2]– المصدر نفسه،ص56 -57.

[3]– المصدر نفسه،ص15.

كإشراقة القمر، ورأيت من بينهم واحدا فاقهم حسنا وبهاء، وقد أغرقهم في بحر من وقاره وأخجلهم بجمال هيئته، ياالله ربي على ذلك الرجل الفاتن !رجل ما شاهدت مثل حسنه قط ! سجرني وبهرني، كان يحدّثهم وهم صموت، الوقار والسكينة... والذي أدهشني أكثر من كل ذلك أن تلك المصابيح لم تكن ثابتة على الأرض كقناديلنا الزيتية وإنما كانت متدلية من فوق رؤوسهم، مصابيح ذات ألوان لا تعدّ...من هذا النور الغامر الذي رأيت أمس؟ نور عجزت العواصف الهوجاء عن إطفائه، كان كلما حدقت فيه ازداد تلألؤا وإشراقا...أدركت يا أولاد أن هؤلاء رجال ليسوا من أهل الربوة العالية، ليسوا من الملائكة وليسوا من الأنبياء، وليسوا من الشياطين أيضا...

- ومن يكونون؟

- أقطاب؟

- أقطاب؟ لا تفهم"[1].

ب- شخصية التّماهي والرّؤيا:

يمكن أن تدرج شخصيات رواية" التجليات" للغيطاني بشكل خاص ضمن زاوية صوفية يتعانق فيها المجرد مع المحسوس، ويتداخل الواقعي بمختلف المرجعيات مع المتخيل المختلق، في إطار صياغة تجربة قوامها البحث عن المطلق وتجسيد الحلم الذي يتجاوز الموجود، وهو ما حدا بالروائي إلى أن يستثمر في تشكيل شخصياته، تجربة صوفية يكون عمادها مقاربة المطلق والصور الإشراقية التي لا تخضع للعقل والمنطق، وإنما للحلم وحده من حيث عدّه إحدى الوسائل الرئيسة لمقاربة الجانب المجهول من الوجود[2]، غير أنه بقدر توظيفه لشخصيات استحضرها من وحي هذه التجربة كشخصية الخضر عليه السلام وشخصية الصوفي محي الدين بن عربي وشخصية الحلاج وغيرها من الشخصيات ذات

---

[1]- المصدر السابق،ص60- 63.

[2]- ينظر د.وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، حتى القرن السابع الهجري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006،ص 69.

البعد الروحي العرفاني، بقدر ما يستأنس بالتعامل مع شخصيات محورية وأخرى ثانوية، لها حضور مرجعي من المجتمع والتاريخ، كشخصية أب السارد وشخصية الرمز الديني الحسين بن علي رضي الله عنهما، وشخصية الرمز التاريخي والسياسي الرئيس المصري جمال عبد الناصر، فضلا عن شخصيات أخرى من أسرة الراوي، فتتعدّد وتتوزّع توزّعا متفاوت الوظيفة والدينامية، تتعاضد وتترافد جميعها لتكوين المبنى السردي، غير أنها تتماهى في الآن ذاته وتتداخل ملامحها وذواتها لتصبح كائنا يعبّر في نهاية المطاف عن تجليات هذا الراوي[1].

ينبري السارد/البطل منذ بدء السفر الحكائي والروحي، باحثا عن وجود رمزي شفاف يتحرّر به من غربته العميقة داخل واقعه اليومي المحسوس، ولكنّه قدّر له أن يتماهى في غربته حتى مع شخصياته مثل شخصية الأب" طريق أبي في الحياة غريب، وطريقي في طريق أبي غريب"[2]، فتنعكس بذلك ظلال هذا التماهي على كليهما، وتتقارب الضمائر والتجليات والكينونات إلى حدّ الحلول الصّوفي" وهنا أصبحت أنا أبي، وأصبحت كذلك الرجل سأله أبي... تطلعت لعيني أبي ولاحظت أنّ الماخوت قلق، لا يستقرّ على حال... قلت بلسان أبي... يحدثني قلبي..قلب أبي.. بأن الماخوت يخفي شيئا عني... أصغيت بأذن أبي، وبسمعه وبقلبه الذي بدأ يدرك ويفهم"[3]، وكذا هو الشأن بالنسبة إلى الشخصيات الأخرى التي نلفيها تتقاسم الدّور مع الأب في شحن ذات السارد رمزيا والتوحّد إلى حدّ الانصهار والاندماج، فتتوحّد المعاناة والمصير، مع "جمال عبد الناصر" على سبيل التمثيل" عند هذا الحد انتهى الكشف، أغمض أبي عينيه نائما، ولم يكن من أسرار هذا الكشف الولوج إلى أحلامه أو الإطلاع على مكنوناته انتهى الكشف وعندي ألم عظيم...ولم أدر المراد بي، هدأت، ولكن لم يخف عذابي، ولم تهن

[1]- ينظر ثناء الوجود: قراءات نقدية في القصة المعاصرة،ص 41.
[2]- الغيطاني: كتاب التجليات،ص45.
[3]- المصدر نفسه،ص185- 187.

وحدتي وبعد حين لم أدر مقداره، بان لي عبد الناصر، وعرفت أنه هجاج مروع، وانه يعاني محنا جمة.. أما الوجود الآخر لعبد الناصر، فوجوده في تلك التجليات وهذا ملتقى مليء بالأسرار، رأيته يتوقف أمام الفرن، والوقت غروبي، والسماء الباردة فوق البيوت حمراء اللون، والليل متأهّب، قريب، ويخرج إليه أبي.."[1]، " رأيت عبد الناصر مكشوفا، حاسرا مبهدلا، أقبلت عليه وعندما تكلم، تكلم بصوت أبي"[2]، "(رأيت ملامح أبي في جسم عبد الناصر يرتدي طربوشا أحمر، وجلبابا أخضر من الصوف، هو أبي وهو عبد الناصر، لكن حضورهما لا ينتمي إلى العالم المألوف"[3]، بل يتحول " عبد الناصر" في مواضع أخرى إلى رمز شعبي وأيقونة ملحمية ميثولوجية، يقترب كثيرا من صورة الأبطال الملحميين الأسطوريين الذين يظهرون لتخليص الضعفاء من التهاوي والضياع" رأيت ما أحدثه خروج عبد الناصر في ذلك الزمان الغريب، الناس يتحدثون عن ظهوره، يؤكد الذين شاهدوا الواقعة في ميدان الدقي أنه هو، الملامح ملامحه، والقسمات نفس القسمات التي تحملها الصور القديمة... يقول فلاح في البراري القصية أنّ عبد الناصر جاء ملبيا نداء الذين لا حول لهم ولاسند"[4]، كما أن عبد الناصر يتماهى في شخص "الحسين رضي الله عنه" ويغتدي مثله ثائرا في الحق، يقود المعارك ويحارب الأعداء (اليهود) في صحراء سيناء، بلسان الحسين الذي وقف في أرض كربلاء بشجاعة منقطعة النظير ليحارب في معركة بطولية لا مثيل لها من حادوا عن الحق وشقوا عصا الطاعة"ولّما دنا الصبح وانجلى قام عبد الناصر فحمد الله كثيرا وأثنى عليه، وبعد صلاة الغداة قام خطيبا في جمعه، فقال بصوت حزين ونبرات ثكلى، ذكرتني بظهور ليلة الثامن من يونيو، وكانت مساء خميس، وإعلانه الهزيمة ثمّ التنحي، هاهو يبدأ فيقول: إنّ الله أذن في فراقنا

[1]– المصدر السابق،ص200- 201.
[2]– المصدر نفسه،ص20.
[3]– المصدر نفسه،ص35.
[4]– المصدر نفسه،ص137.

هذا اليوم فعليكم بالصبر واحتمال الشدّة، ثمّ صفّهم للحرب فكان تعدادهم سبعين مابين راكب وراجل، وخيّل إليّ أهم دون ذلك، جعل مازنا في الميمنة، وحسين صاحب خالد في الميسرة وأعطى رايته لأبي"[1].

يتبدّى من خلال هذه المقاطع صوت التخييل والتماهي بين الشخصيات بصورة لافتة للنظر، حيث يمتزج التاريخ بتداعياته الرمزية ومشاهده الثابتة في أبعادها السياسية والدينية والروحية، مع تجليات المتخيل وروح المكاشفة والبحث عن المطلق، فيلجأ السارد/ الشخصية الرئيسة المتماهية في ظل الحيرة والاغتراب والتشتت إلى الاستهداء برمز روحاني جليل وهو"الحسين رضي الله عنه" في سفر السلوك والعروج، وذلك حين استعان برئيسة الديوان في فكّ غبنه ومحنته، فيجعل منه مرشدا وقائدا كسائر السالكين الباحثين عن لحظة التجلي" قالت: ماذا يحيّرك؟ قلت: تبدّل الأحوال، قالت: وماذا؟ قلت: مايبلى..ما يزول..قالت: وماذا ؟ قلت: ما من يقين باق..قالت: ثمّ ماذا؟ قلت: عكوفي على الأماني، وانقضاء الأوقات قبل تحققها، قالت: ثم ماذا..ثم ماذا؟ قلت: التحول، والتغيّر، والتبدّل، تحيرني الأشياء في تفرقها، وتجمعها، في اختلافها، واتفاقها، الطاعة والعصيان، الربح والخسران..توقفت، كففت ، بعد صمت قالت رئيسة الديوان..لأنك حاولت..لأنك جاهدت..فسيتجلى لك بعض من بعض، وليس كل في كلّ، لأنك محدود بوجود مقدر، ولن يتسع، ستتجلى لك لمع وإشارات، سيصحبك من حين إلى حين سيد شباب أهل الجنة، أصبر الصبر الجميل"[2]، فصار بذلك دليلا له وخليلا ومعينا، هو قريب منه لا يفارقه ويخفف عنه حزنه وبثه وأعباءه" رأيت صريع كربلاء،دليلي، مولاي وصفيي ومرشدي، يغيب عني إذا غبت عنه بفكري، ويبدو لي إذا

1- المصدر السابق،ص226- 227.

2- المصدر نفسه،ص39-40.

ما فكّرت فيه وإذا ورد على بالي، وضمّد خاطري، إذا لفتني حيرة، أو لفني خوف، هو قاب قوسين أو أدنى مني، لا ينأى ولايهجرني، يرفق بي، ليس عليّ بضنين"[1].

تغدو بهذه الكيفية علاقة السارد بوصفه شخصية مع بقية الشخصيات الأخرى لاسيّما ذات المرجع الديني، علاقة روحانية رؤياوية تضفي بعدا عجائبيا خارقا، يخرج فيها من عالم الملكوت إلى عالم اللاهوت، ومن عالم المحدود إلى اللامحدود، فيتوحّد وينحلّ في كلّ شيء، والفضل في ذلك كله يؤوب إلى الحسين بقدراته العجيبة وملكاته غير المألوفة " ذكّرني محبّي وحبيبي بأنّ الموجودات كلهم تتكلم في أسفاري وتجلياتي، الأصول تتحدّث وتجيبني، وهنا سمعت ما لاعهد لي به، ما لا أقدر على وصفه لبشر، ما تضيق به حروف الكلام من كلّ منطوق ولسان"[2].

لقد خرق الحسين بكراماته العجيبة ثبات الموجودات والكائنات وجمودها، فأنسنها وبعث فيها الحياة بفانتازية فائقة التصوّر "سمعت نداءات الأغصان، وحوارات الأحجار، وهسهسات النجوم، ولغيات الندى، ولهجات الرياح، وصريع النيازك واستغاثات الشهب، وأنين الذرة عند انتظارها وأصداء تمدّد الكون النائي، كنت أفهم ما يلفظ وما يقال، تتقرّب الموجودات ممن أنا برفقته، تناجيه، تدعوه، تؤنسه، تبدي الاستعداد للبوح، للنطق"[3]، ليس هذا فحسب، بل تسبّب شخص "الحسين" في تغذية البعد العجائبي لسفر السارد، وإضفاء على عالمه دلالات الغيبيات وغرابة التهويمات" أطلعني مولاي وقرّة عيني على بعض من أسرار رحيلي، عرفت أنه من بين رفاق سفري الأصوات والروائح والأحاسيس ودقائق ما يغني وما سيحدث، عرفت أنني إذا أخلطت الاستجابة للتجليات رأيت، وإذا رأيت سمعت، وإذا سمعت شعرت، وإذا شعرت استقصيت، وإذا استقصيت

---

[1]– المصدر السابق،ص48.
[2]– المصدر نفسه،ص49.
[3]– المصدر نفسه،ص69.

فهمت، وإذا فهمت أدركت"[1]، ومن هنا يمكن أن تنبجس الرؤيا لدى السارد في هذا الترحال الصوفي الرمزي، مبتغيا وجودا مطلقا، هاربا من زمن دنيوي هو زمن سوء وانقلاب أحوال كما يقول ابن عربي[2].

يحتوي البعد الرؤياوي "العجائبي" شيئا فشيئا مكوّنات اللغة السردية برمّتها للرواية، يشمل الشخوص والأحداث مذ إنطلاقة السارد في تجواله الخيالي نحو عالم مختلف يكتنفه المجهول واللامعقول، ويتداخل طيّه الواقعي واللاواقعي فيتسنّى له الانتقال من مناخ طبيعي إلى ما فوق طبيعي فيه كل ما يثير الإدهاش ويخلق الحيرة والإغراب، فنلفيه(السارد) في صورة تتخطى الواقع فيستحيل كائنا فانتازيا يطير كالطيور، وهي صورة تشعر القارئ بالحيرة والتردد بين التصديق واللاتصديق"لم يرعبني لمس، إنما خيّل إليّ أنني محمول، وأنني أطفو في فضاء غروبي بلا غمامات، وتحتي قباب وأهلة وصلبان وأسنّة"[3]،" يستمرّ تحليقي في لحظات غروبية كابية، و لم أكن أدري ما أفعله عندما يجيء الليل، هل سأحط على الأرض حطا، أو آوي إلى قمّة جبل يعصمني من الأذى المجهول، أو أركن إلى موقع لا يلحق ما تبقى مني ضيف أو مضايفة، كنت لا أدري كيف سيكون مرقدي وهل سيكون لي استيقاظ ومنام... يطول تحليقي، أسبح في غمام، أعبره ويعبرني"[4]، " طرت مرتفعا، وطرت منخفضا...عجبت وإن كان عجبي الآن أخفّ من ذي قبل لكثرة ما رأيت، وغرابة ما جرى لي.. وإنّ ما أشهده وما شهدته ليس بالمحط الأخير، فالترحال ما زال ممتدا، وعلم مداه عند ربي"[5]،" لكنني انتهيت إلى أنني طاف معلق، لقد صرت في خلق جديد"[6]، "هكذا ارتفع رأسي بعد أن ألقيت نظرة التياع على

---

[1]- المصدر السابق،ص80.

[2]- ابن عربي: الفتوحات المكية،ج1،ص69.

[3]- المصدر نفسه،ص36.

[4]- المصدر نفسه،ص219- 220.

[5]- المصدر نفسه،ص231- 232.

[6]- المصدر السابق،ص217.

بقية جسمي، سبحت في سماء الكوفة، رأيت من عل عال المدينة مضمومة، ملمومة مضمدة بالنخيل والشجر، ثمّ تزايد ارتفاعي"[1].

لقد رُمنا سوق هذه الصور المعراجية الخارقة المستمدّة من المكابدات الصوفية، لنستدلّ بها على الجانب العجائبي في لغة الرؤيا التي تماهت معها الشخصية المحورية/البطل، الذي يفعل كالمتصوّفة الذين أوتوا الكرامات والخوارق، كالمشي على الماء والطيران في الهواء[2]، أي اكتساب صفة غير بشرية تجرّده من كينونته المحدودة، وقد تُنوقِلت أحاديث بين الصوفيين عن خبر كرامة المشي على الماء والطيران في الهواء بالنسبة إلى السالك المريد، حيث يتحدّث مثلا الصوفي" أبو يزيد البسطامي، طيفور بن عيسى 188هـــ-261هـــ" الملقّب بسلطان العارفين عن هذا الأمر فقال" إذا طابت نفس بقلبه وطرب قلبه بحسن ظنه بربّه، وصحّ ظنه بإرادته، واتصلت إرادته بمشيئة خالقه، فشاء بمشيئة الله ونظر بموافقة الله، وترفع قلبه برفعة الله،وتحرّكت نفسه بقدرة الله، وسار حيثما شاء هذا العبد بمشيئة الله تعالى، ونزل حيث شاء الله في كل مكان علما وقدرة"[3]، ممّا يجعلنا نقرّ بأنّ حكاية الشخصيات في "التجليات" وبالأخص منها شخصية الراوي والتي تعجّ بالرؤيا الصوفية تشبه كثيرا رحلة الصوفي في معراجه وإسرائه نحو الحقيقة، متجاوزا جسديته وحجب الوجود، فيسافر إليها- الحقيقة المبحوث عنها- في سفر مضني مليء بما هو عجيب و غريب،ولعله في الرؤيا بإمكانه أن يطير ويحلق ويمشي في الهواء ويفعل ما يشاء[4].

---

[1]- المصدر نفسه،ص218- 219.

[2]- ينظر وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي،ص52.

[3]- عبد الرحمن بدوي: شطحات الصوفية،ص 97.،وينظر قول البسطامي في هذا الصدد حيت يتحدث عن كرامات الأولياء والسالكين"الأولياء لايعرفون بإجابة الدعوات التي هي عين الكرامات كالمشي على الماء والهواء، وطيّ الأرض وركوب السماء...كم من خلق الله يمشي على الماء وفي الهواء وليس عند الله كبير مقداره وليس ذلك بعجيب" ينظرد.عبد الحليم محمود، سلطان العارفين أبو يزيد البسطامي، ط2، دار المعارف، مصر، 1998،ص167- 168.

[4]- ينظر آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي،ص181.

ج- الشخصية السّندبادية:

تمثل شخصية"البشير الموريسكي" بطل الحكاية التي روتها الراوية "دنيازاد" لشهريار بن المقتدر حاكم جملكية نوميدا- أدوركال في رواية"رمل الماية"،شخصية مشاكلة تتقاطع مع شخصية"السندباد" في قصص ألف ليلة وليلة[1]، التي تتصف بأمارات المغامرة الخارقة والتطواف بين الأمصار على نحو يغلب عليه السَّمت الخرافي والروايات الشعبية التي تفيض بالخرق والتعجيب، وهي شخصية بارزة من شخصيات الموروث الشعبي وألف ليلة وليلة تحديدا، وقد امتدّت حكايته- السندباد- أو بالأحرى حكاياته" على مدى ثلاثين ليلة- على خلاف بين النسخ- وهي مقسّمة إلى سبع رحلات أو سبع حكايات مليئة بالمغامرات والمخاطرات العجيبة"[2]، مما جعلها شخصية تعبّر رمزيا من خلال حس المغامرة الجارف والارتماء في أحضان الأهوال والأخطار غير المعتادة، عن قلق الإنسان وطموحه اللامتناهي إلى الحرية والانسلاخ من القيود والرغبة في الكشف عن المجهول والغامض بالمغامرة وركوب الخطر"[3]، وهو ما قد نلفيه في شخصية"البشير" في تقاطعها مع بعض جوانب رمز السندباد من حيث الحركة والتجوال ومجابهة الصعاب وارتياد المجهول، ابتداء بأحد مؤشرات الرمز السندبادي في الرواية وهو مدلول" الليلة السابعة" التي احتضنت الحكاية والفاجعة، وكأنها رحلة السندباد السابعة التي اعتبرت أطول رحلات السندباد في ألف ليلة وليلة[4]، غير أنّ ما يميز" البشير الموريسكي" حكائيا وينفرد به بغضّ النظر عن سندباديته، هو بواعث سفره وترحاله الحقيقية، في كونها لم تماثل تلك التي دفعت بالسندباد(البحري) في حكايات ألف ليلة وليلة إلى البحث

---

[1]- ينظر حكايات السندباد البحري في مؤلف ألف ليلة وليلة،ج3،منشورات مكتبة الحياة،بيروت،دت، ص89.

[2]- د.علي عشري زايد: الرحلة الثامنة للسندباد، دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر، ط1،دار ثابت للنشر والتوزيع، القاهرة،1984،ص27.

[3]- ينظر كاملي الحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة(قراءة في المكونات والأصول)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004،ص94.

[4]- ينظرعلي عشري زايد: الرحلة الثامنة للسندباد، ص9.

المشفوع بحب المغامرة عن الكنوز والأموال التي ضاعت منه، ثم تعرضه لشتى المخاطر والعوائق بعد ركوبه السفينة، كالعواصف الهوجاء وانقضاض طيور خيالية كطيور الرخ واعتراض قراصنة البحر سبيله، بل كان الدافع الرئيس للبشير في الرحلة الروائية، مطاردته من قبل محاكم التفتيش التي نصبت في اسبانيا بعد سقوط الأندلس، وشعوره بالخطر والاضطهاد، ثم تيهه في كل مكان، وسعيه وراء النجاة وتجنّب الهلاك، ولعلّ أغرب ما تعرّض له في سفر الفرار هو وجوده بأحد الكهوف ونومته المديدة في جوفه كفتية الكهف في السرد القرآني، لمدّة تربو على ثلاثة قرون، بعد أن عثر عليه "الملثّمون السبعة "مرميا بأحد الشواطئ والتقاؤه بأحد الرعاة عند مدخل المغامرة، وإنّ مؤشّر الملثمين أو الحكماء السبعة والذين يذكرهم الروائي مرارا في الرواية، هو في نظرنا مؤشر آخر على التقاطع مع حكاية السندباد، باعتبار أن قصة السندباد في شقها الغربي أي في الثقافة الغربية هي"قصة الحكماء السبعة أو حكماء روما السبعة" كما يذكر البعض[1]، ولكن قبل هذا كانت انطلاقة" البشير" من أحد أحياء مدينة"مارية" بركوب البحر ومعايشة مصيره المجهول" قبل مجيئي إلى الكهف كنت قد هربت من حي البيازين باتجاه المارية، آه يا المارية؟؟؟ فيك الحنين وفيك أجمل ما يحلم به القلب العيّان، فيك ماريانة التي باعت الدنيا والفجر والبحر ولونه الأزرق، بحثا عن الأشواق التي لاتموت، فيها الكثير من حزني وشوقي، حين غادرت مدينة البحر كانت محاكم التفتيش تحضر الأرواح وتبحث عن الأصوات المخفية بين الناس، هل أهرب من الذاكرة؟؟؟ أم أظلّ فيها وسط هذا الكابوس المتصدّع كالحائط الهرم؟؟؟ لم يكن أمامنا خيار آخر يا أبا ذر يا ابن أمي... كان عليّ تصديق كلام الراعي الذي وجدته فيما بعد عند بوابة المغارة يعدّ الأوقات بالأزمنة الرملية، ليؤكّد لي أن حضوري كان مكتوبا، وأنه لا خيار لي أبدا في الاختيار...فترة النوم التي قضيتها داخل الكهف تبدأ في الظاهر منذ الفترة الصباحية عندما قادني إلى هذا

---

[1]– ينظر أ.ل.راتيلا: الماضي المشترك بين العرب والغرب(أصول الآداب الشعبية الغربية)، تر: د.نبيلة إبراهيم، مراجعة د.فاطمة موسى، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1999،ص291.

المكان جماعة الملثمين السبعة الذين انسحبوا بسرعة بعد أن أكّدوا لي على ضرورة الارتياح والنوم"[1]، وكذا في هذا المقطع الذي يتحدّث عن الملثمين وتأكيد عددهم" من اللحظة التي قادتني فيها الجماعة الملثّمة إلى هذا الكهف المعزول داخل هذه البرية المقفرة، كانوا ستة وعندما انضمّ إليهم الحارس صاروا سبعة، لم أكن مخيّرا في المجيء إلى هذا المكان... الملثمون لم أعرفهم فأنا لم أر إلا عيونهم المتعبة من كثرة السهر والتخطيط(هكذا خمنت في البداية على الأقل) في الكهف قالوا لي نم، وحين تستيقظ، انزع الصخرة الكبيرة من الممر وستجد من يقودك إلى المدينة ويفتح أمامك أبواب المستحيل"[2].

يتعرّض "البشير المورسكي" مثل السندباد لمخاطر عديدة ولاتخطر على بال، يلفّها كلّ ما يتجاوز المعقول والواقعي،حيث تهيمن اللغة العجائبية المستوحاة من اللغة الحكائية النموذجية للحكاية العجيبة والخرافية، فهو لم يسلم منذ لحظة هروبه من الملاحقة والمضايقات من اعتداء القراصنة الذين سلموه إلى الجنود الأتراك،و استنطقوه متهمّين إياه بالجوسسة والمؤامرات" قيل لي إنّ القرصان الايطالي هو الذي سلمّني إليهم مع وثيقة محاكم التفتيش التي سلمت لي..هاه...الزوايا تجدد ارتسامها بشكل أكثر وضوحا، النور يزداد تسرّبا بين شقوق الكهف، حكى لي الملثمون السبعة عن الأتراك، عن البحر، عن الإسبان والأوربيين... لكن مخي كان مشلولا، تملأ زواياه أصداء محاكم التفتيش المقدّس، عسكر الأتراك عندما فشلوا في إخراج لساني اتهموني بالجوسسة لصالح الإصبان، أقسمت برأس كل القوالين الأوفياء أني مجرّد قوال من محاكم التفتيش المقدّس"[3]، وقد كان قبل ذلك قد أنقذ بأعجوبة بعد تحطم السفينة(الأرمادة) وبكيفية عجائبية لا يصدقها العقل، من قبل سمكة خرافية لا تمت إلى الواقع بصلة مثل الكائنات التي تشيع في الحكاية

1- واسيني الأعرج: رمل الماية،ص38.
2- المصدر نفسه،ص20.
3- المصدر السابق،ص27.

الخرافية" كانت السفينة كبيرة..كانوا يسمونها في ذلك الزمان الأرمادة، حين انزلق، أو أجبر على الانزلاق داخلها، كانت رغوة الشوق إلى الضفة الأخرى ما تزال تملأ عينيه، وكان الموج قد نزل حتى استوى مع صفحة البحر مثل مرآة مصقولة، وجد في انتظاره سمكة كبيرة، عيناها من زمرد، ظهرها مصقول بماء الذهب والياقوت، جسدها معتّق بالأحجار الكريمة والزجاج الملوّن، نصفها حورية والنصف الآخر جان...حملته على ظهرها مغمى عليه، الزبد والموج يملآن فمه وعينيه وجزءا كبيرا من جسمه"[1].

وهكذا يبعث البشير ليعيش سندبادا جديدا، يرحل نحو المجهول، ويروي قصته مع التشرّد والتيه ومع الكهف وظلامه وخيانة القراصنة له، وعبث الأطفال بجسده بعد العثور عليه مرميا في الشاطئ المجهول، ومصاحبة الراعي له إلى الجملكية التي يحكمها شهريار بن المقتدر(وهي نظام خرافي يجمع بين الجمهورية والمملكة كما جاء في الرواية ص13)، وحديثه عن التاريخ العربي بآلامه ونكساته منذ محنة أبي ذر الغفاري ونفيه إلى صحراء الربدة من طرف الصحابي الجليل الأمير معاوية بن أبي سفيان، إضافة إلى الصوفي الحلاج الذي صلب ظلما وإحراق جثته، وغيرها من أحداث تاريخ العرب والسقوط الأندلسي بحسرة وأسى المفجوع في سيرة العرب والحكّام، وصولا إلى طريقة الحكم في مملكة"نوميدا" التي ترمز كثيرا إلى الراهن السياسي العربي وصراعات الحكم" أحرف نوميدا ليست للملوك فقط، من حق الناس أن يعرفوا أسرارها وأسرار الحكم في هذه البلاد، أنت عالم كبير يا سيد البشير، لقد جئت من زمن يتجاوز الثلاثة قرون لتعيد الأمور إلى نصابها"[2].

لعلّ حكاية السندباد التي استلهم الروائي ملامحها عجائبيا في شخصية البشير الموريسكي ومغامرته مع الذات والتاريخ وهواجس الراهن، هي صورة جديدة نراها رمزا للسندباد في تحوّل صراعه مع أهوال الطبيعة وماوراءها إلى الصراع مع واقع المجتمع العربي

---

[1]– المصدر نفسه،ص166.

[2]– المصدر السابق،ص346.

مثلما يذهب البعض[1]، وبهذا فإنّ شخصية "البشير" المختلفة كانت رمزيا بمثابة سفر سندبادي في ذاكرة التاريخ والواقع للبحث عن المغيّب والمسكوت عنه، والتعويض عن كابوسية هذا الواقع المأساوي وضيقه، ومن ثمّ تجسيد شهوة تجاوزه والانفلات من إساره في أجواء غير واقعية.

د- الشخصية السّاخرة:

يعتبر أسلوب السخرية والتهكم أو ما يمكن وسمه بــ"الباروديا parodie" من بين أبرز أساليب التمظهر العجائبي الذي بمقدوره أن يمنح للروائي مساحة كافية لخلق المفارقات تجاه الواقع والتعبير عن غرابته وسلبيته، وذلك من خلال الشخصيات التي يعمد إلى اختلاقها وتوظيفها داخل النص الروائي، من منطلق أنّ صلة السخرية بشكل عام بالكتابة العجائبية مبعثها الأساس الموقف الذي يعترف فيه بحالات التشابك والتناقض الملازمة للواقع[2]، فتكون حينئذ بمثابة الآلية التي يتمّ بها التصدّي لتحدّيات هذا الواقع وغراباته وتصدعه والتعبير عن استهجانه بلغة إيحائية كنائية، يلجأ إليها الروائي جاعلا منها ضرورة فنية أو صورة بلاغية بتعبير البعض[3]، يُستند إليها سرديا في رسم صورة تهكمية وساخرة تختزل عجائبية الوقائع والمشاهد، وهو ما يمكن أن نلمسه في رواية" عين الفرس" لشغموم، لاسيما من خلال الشخوص التي اختيرت عن قصد لشحنها بما يمكن الإيحاء به رمزيا، فنلفي مثلا بعض شخصيات الرواية تحمل أسماءها التي تنطوي على الكثير من دلالات التهكّم والكاريكاتورية والتناقض أيضا على نحو اسم الشخصية الرئيسة"محمد بن شهرزاد الأعور"، فهو من جانب يمثل الشيخ المثقف العارف والإيجابي الذي يحلم بأوضاع مختلفة أفضل للإمارة التي يعيش بها في ظلّ أمير مستبد يخضع له

1- ينظر محمد شاهين: آفاق الرواية(البنية والمؤثرات)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001،ص18.

2- د.عبد الفتاح عوض: في الأدب الاسباني، السخرية في روايات بابيسير، دراسة لغوية سيكولوجية، ط1، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، مصر، 2001،ص47.

3- ينظر المرجع نفسه،ص41.

الجميع بدون إرادة، ويوصف من جانب آخر بالأعور وكأنه يرى الأمور بعين خاطئة أو بنظرة مشوّهة، وهناك أسماء أخرى لاتقلّ سخرية وتناقضا، تحملها شخصيات لها دور فعّال في تحريك الحكي وتفعيله، كشخصية المهدي السلوقي وصالح رعدة والصياد مبارك بوركبة، وحميد ولد العوجة والطاهر المعزة، والأميرال أبو السعد بنسعيد وأبو المجد بنسعيد وأبو العزّ بنسعيد، وهي أسماء تبدو كلها مقترنة بصفات ساخرة تدلّ عليها وعلى ما يناقضها في الآن ذاته، في واقع الحكاية وما يمكن أن توحي به من وجود فعلي لشخصيات تماثلها تحاكيها في الواقع الحقيقي، وعليه فمثلا حميد ولد العوجة يحمل صفة الاعوجاج والانحراف وهو الذي جعل منه الروائي ولدا ضالا منحرفا يكذب ويصدّق كذبه" لعنة الله على حميد ولد العوجة الذي انتهى من كثرة كذبه، إلى تصديق الكذب على نفسه وعلى غيره، ذلك الولد المعتوه الذي ضلّ سواء السبيل فأصبح يعتبر الكذب واقعا حقيقيا...لاواقع فوقه !..."[1]، فيحاول بطبعه الخبيث أن يستهزئ ويسخر من شخص الطاهر المعزة الذي دلّ اسمه على الاستسلام والطيبة والنية الحسنة" لم يصدّق أن كلاما مثل ما سمع يمكن أن يصدر عن رجل طيب ومسالم، بل مسكين، كالطاهر الذي لقب بالمعزة لشدة مسالمته"[2]، بحيث يوهمه مستغلا فقره وجوعه وحاجته وزوجته إلى الأكل، بوجود ما يغنيه مما لذّ وطاب في قعر البحر، وأنّ هذا سرا بينهما لاينبغي أن يذاع، ويتضح ذلك في هذا المقطع الحواري بينهما" وحاول حميد أن يتابع في هدوء:

- نعم يا عم، في تلك النقطة النائية التي عدت منها منذ قليل توجد أطنان من البسطيلة اللذيذة التي تكفي لأكل عين الفرس عاما على الأقل... إني ذاهب إلى هناك كل يوم في نفس الوقت فآكل حتى الشبع ثمّ أعود، عدني بعدم إفشاء السر أدلّك على مكانها !، لم يصدّق حميد ما نطق به، لكن الطاهر بدأ يصدق:
- تضحك عليّ يا لقيط...مشوي هناك...ياابن ال... !؟

---

[1] - الميلودي شغموم: عين الفرس،ص13.

[2] - المصدر نفسه،ص18.

انتبه الولد الخبيث إلى أنه لم ينطق كلمة" المشوي" إلا أنه فكّر في استغلالها فيما بعد:

- صدّقني يا عم أنا لم أقل ذلك لأحد غيرك... وعلى كل حال، فأنت حرّ في أن تصدق أو لا تصدّق، لا أحد وضع سيفه على عنقك، أما أنا فإني رهن إشارتك، لأنك رجل طيب ومسكين، لأدلك على مكانها، أنت وزوجتك الكريمة، ولكن أنت وهي فقط، هل تعدني؟...واستغلّ الولد الضال حالة ضعف الرجل:

- في البحر بسطيلة أعمي الطاهر، في البحر بسطيلة، أطنان من البسطيلة، صدّقني فأنت في مترلة والدي، لولا أنّ الجفاف قد قهرك ما قلت لك !..."[1]، وكذا إيحاءات التهكم التي تنبعث من أسماء أخرى ظاهرها ليس كباطنها، كأبي السعد بنسعيد(وارث حظه)، وأبي المجد وأبي العز مثلا، فكلها أسماء لشخصيات ظهرت في الرواية بوجه لا يرمز إلا إلى الشؤم والأنانية والتسلط وانحطاط القيم وحبّ السلطة وسياسة العباد بالقوة، وقد كان البطل" محمد بن شهرزاد" المثقف المتأدّب ضحية هذا الوضع الاستبدادي القاتم، وقد حاول الروائي أن يجسّد بعض المواقف الساخرة إزاء الواقع ولوضع مثلما نستشفّه حينما يسخر من حقيقة القيمة والمكانة لبعض الشخصيات، كتهكّمه من رمز المثقفين والأدباء السلبي في المجتمع العربي راهنا، كونهم اغتدوا أصواتا مهمّشة ولا أثر لهم في حياة الناس، كأن يقول"- خادمكم الحاكي، يا مولاي، يعتذر عن غيابه بسبب ضعف صوته الذي نتج عن تقدّمه في السن وتزايد وهنه العام.

قلت للكبير في نفسي:

– ثكلتك أمّك أيها الجاهل، بأمثالك يريد الأمير أن يجدد إمارته !؟

فنطق الأميرال:

1– المصدر السابق،ص20-21.

– ضعف الصوت ؟ أدباؤنا دائما متخلفون عنا، إنهم محافظون أو جاهلون بمنجزاتنا العظيمة"[1].

ونختم السياق بمقطع آخر لا يقلّ سخرية عمّا سبق، وله العديد من الإيحاءات والترميزات، لاسيّما في جانبها الاجتماعي لدى المواطن العربي الذي لا زال رغم عجلة التطوّر والتغيير، أسير الاعتقاد بالسلوكات السلبية التي تمتلئ بالخرافي واللامعقول، كمثل أولئك الذين فقدوا البعض من أقاربهم في أعماق البحر وصاروا ضحاياه، بعد أن صدّقوا ما صدّق الطاهر المعزة بوجود المشتهيات وانساقوا إلى رغباتهم الجامحة، فراحوا يتوسّلون إلى هذا البحر ليعيد إليهم مفقوديهم،فيقدّمون له القرابين وفق طقوس معينة وكأنها أسطورة" وها قد مضى على استقراري بها شهر، وكان آخر زمن الشتاء، ثم جاء الربيع، فبدأ السكان يقيمون حفلات ليلية لاستحضار الغائبين، لاستعطاف البحر الذي كانت قد بدأت تصله نسائم الربيع...، يوقدون نارا قوية كلّ ليلة سبت وسط المدينة، يذبحون خروفا ويضعونه فوق تلك النار ليشوى ببطء، يأتون بأطباق البسطيلة التي تتهيّأ بالبيوت، ثمّ يضعون الشاي، ثم يشرعون في العزف والغناء والرقص حتى منتصف الليل، إلى أن يسمع نفس المرح آتيا من البحر ليختلط بمرحهم الحزين...حينئذ ينادى على عشرات الفتيات ليصفن دائرة بأجسادهن حول النار، ثمّ تتقدّم إحداهن، وهي عادة أكبرهن سنا، لقطع لحمة من الشواء، فيطلب منها بصوت جماعي، يشارك فيه الرجال والنساء، أن تذكر بأعلى صوتها اسم الفتى الغائب الذي سيكون لها زوجا بعد رجوعه من البحر، ثمّ تعطى لها شمعة داخل فانوس أخضر وإناء أزرق تضع فيه اللحم، ثم تسير الفتاة نحو الشاطئ يتبعها عشرة شبّان يحملون أطباق البسطيلة الصغيرة وراءهم رجلان يحملان الخروف المشوي، بينما بقية الفتيات يمشين وراء الرجلين وخلفهنّ النساء ثم الرجال يتقدمهم الشباب... الكل يغنّي أو يعزف ويغني، ثم يتوقف الموكب على بعد

[1] – المصدر نفسه،ص7.

أمتار من الشاطئ من غير أن يتوقف العزف أو الغناء..ثمّ تبلّ الفتاة تتبعها بقية الفتيات.. وكان من هؤلاء الفتيات من أعلنت أن عريسها يزورها كلّ ليلة محمّلا بالعطور واللآلئ..ومنهن من أعلنت أنها حامل"[1].

هذا، ونلفي لدن عبد الله الغذّامي في "حكاية سحّارة" بعض المواقف الساخرة التي توحي هي الأخرى بنبرة التهكّم والاستنكار لواقع صار مستهجنا وغير محمود على كل الأصعدة، كما هو الأمر بالنسبة إلى الواقع الثقافي والمعرفي السائد في المجتمع العربي، كأن يستنجد الروائي بإحدى شخصياته لتعبّر عن هذا الوضع الذي يدعو إلى التهكّم والتأمل وإعادة النظر في أسسه، مثل إشارته إلى تردّي الرقابة العلمية والأكاديمية والإبداعية وسوء تقديرها للغث والسمين من النصوص المنجزة، حيث يقول مثلا على لسان سارده" أنشر أحد التقارير التي وجدتها ضمن محتويات هذه السحارة، وهو تقرير عن ديوان بعث به صاحبه إلى دار نشر كبرى في ذلك الزمن، واسم هذه الدار كما ورد في التقرير المخطوط هو(دار عبقر)، وتحت ذلك شعار ينصّ على أنّ هذه الدار تختصّ بنشر عيون الشعر وتركّز على الفحول من الشعراء، ويبدو أنها من دور النشر العريقة التي لم نعاصر نشاطها ولم نحظ بشرف التعامل معها أو التعرّف إليها، والذي يظهر من التقرير المخطوط هو أن هذه الدار تحرص على صيانة التراث والثقافة من كل ما يسيء إلى سمعة الدار أولا والى تربية الناشئة ثانيا، وهذا هو ما يوحي به التقرير، أما صاحب التقرير فهو رجل خطّ اسمه وتوقيعه على ذيل كل ورقة من أوراق التقرير، وهو حدّاد بن حارث الجزاري، ويظهر من لغته ومن عباراته أنه رجل شديد الغيرة على الذوق وعلى تربية الأجيال وعلى نقاء الثقافة ونصاعتها، ولذا فإنه قد كتب تقريرا تظهر فيه هذه الغيرة وذلك الحرص، أمّا صاحب الديوان فهو رجل اسمه أحمد حسين ولقد بعث الأخ أحمد حسين بديوانه إلى(دار عبقر) راغبا في نشره لدى هذه الدار كي يكون من فحول

---

[1]- المصدر السابق،ص76-77.

الشعراء و من أصحاب العيون الشعرية، وهذا ما حدا بالدار لأن ترسل الديوان إلى الأستاذ(حداد بن حارث الجزاري) لكي يفتي في أمر هذا الديوان، ولقد تمكن الأستاذ حداد بن حارث الجزاري من كشف تهافت هذا الدّيوان، ومن فضح سقطاته،فراح يحذّر(دار عبقر) من مغبة نشر مثل هذا العمل"[1]، ويبدو أن المقصود من خلال اسم"أحمد حسين" هو الشاعر المتنبي الذي ورد في التقرير على أنه نكرة من النكرات ومعروف عنه الغرور والكذب والمباهاة بالنفس فضلا عمّا في شعره من عيوب النظم والعروض والسرقات الشعرية، وما ينطوي عليه من مفاسد لأخلاق الشباب، إلى أن يقول في سخرية متزايدة تخفي وراءها أوضاعا ومدلولات عديدة تنمّ عن درجة الاستخفاف بالواقع والتناقض الصارخ المهيمن عليه، مواصلا السياق ذاته باسم الذي اختار له اسم(حداد بن حارث الجزاري) الذي يومئ هنا إلى الرقيب الثقافي المتشدّد وغير المؤهّل، ولعلّ طبيعة الحروف ودلالتها لهذا الاسم وما فيها من قسوة وعنف(حداد + الجزاري) تدلّ على كلّ ذلك، فيكتب إلى مدير دار النشر(دار عبقر) قائلا له بعد أن استفتاه في بعض المتون قبل نشرها" وإني لأشكركم إذ صرفتم النظر عن هذه الدواوين التي أوصيتكم بإهمالها، وآخرها ذلك الديوان العجيب الذي سماه صاحبه(سقط الزند) وهو حقا سقط لا يخرج منه قارئه بغير الدعاء على صاحبه بأن يعمي الله عينيه معا وبأنّ يسترعلى داركم الموقرة وأن يحفظها من نشر مثل هذا الغناء الذي يقوله إلا من عميت بصيرته، وإني لممتنّ بأن توفقتم بالتشاور معي لأكون سدّا منيعا أحمي داركم من هؤلاء العابثين"[2].

ويواصل بالصورة نفسها مردفا تقريرا آخر عن أطروحة دكتوراه قدّمت للمناقشة من قبل طالب يدعى عبد القاهر بن عبد الرحمن، عنوانها(دلائل الإعجاز)، وهو يعني هنا

[1]– عبد الله الغذامي: حكاية سحارة،ص13- 14 .

[2]– المصدر السابق،ص15.

مؤلف (دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني)[1]، ويرفض الرقيب مرّة أخرى هذه الرسالة المقترحة أكاديميا للمناقشة، لما تحمله من مآخذ ومطاعن ومشاين تتعلق بصاحبها وبإنجازه، ويتحدّث أيضا عن شخصية أخرى وهي شخصية(قيس بن ميمون) وهو اسم راوية الحديث الصحابي الجليل الشهير أبي هريرة- رض-، والذي لم يسلم هو الآخر من التهكّم والإنكار والاستهانة به وبمكانته ، طبعا دوما من قبل الرقيب الرمزي الذي يمثل السلطة الفكرية والدينية والمعرفية للمجتمع العربي الحديث" سألت إمام المسجد وجماعة المصلين، وكلهم أكّدوا أنهم لايعرفون هذا المخلوق وأنهم لم يشاهدوه في صلاة ولا في مناسبة للجماعة مثل الزواجات والأعياد وحضور الجنائز...ولقدذهبت إلى إدارة هذه المدرسة واجتمعت مع المسؤولين فيها، وبذل المدير والمدرسون جهدا كبيرا،جزاهم الله خيرا، في البحث في سجلاتهم وأوراقهم ولكنهم لم يجدوا لهذا الاسم(قيس بن هيمون) من أثر في أي سجل من سجلاتهم، حتى أنهم فتحوا لي ملفات مدرســــــة(محو الأمية) وملفات المنقولين والمفصولين و لم نجد لهذا الاسم من أثر"[2]، بالإضـــافة إلى أســــــماء شخصيات أخرى يوردها الروائي تباعا ويجعل منها رمزا للإحالة على واقع معيّن يصبو إلى تصحيحه وتثويره على نحواسم(حجر بن الحارث) أحد شعراء الجاهلية ممن يصفهم بالعقوق والمجون، وهو يعني به(الشاعر الجاهلي امرأ القيس)، وكذا اسم شخصية عربية أخرى(عمر المغيري) الذي اشتهر بالسفاهة وسلاطة اللسان في شعره ويريد به عمر بن أبي ربيعة.

تبدو هذه كلها مواقف ساخرة يوردها الروائي بمرارة في سياق سردي للتعبير عن استيائه من تشوّه جوانب مهمة في واقع هذا الكاتب راهنا، لاسيما في الحياة العلمية والمعرفية والجامعية التي أصابها الهزال والانحطاط والاهتراء كسائر الأوضاع الأخرى للكائن العربي.

---

[1]- ينظر المصدر نفسه،ص18.

[2]- المصدر السابق،ص30.

3- فانتازيا الكرونوتوب(الزّمكانية):

يعدّ مصطلح "الكرونوتوب le chronotope"من مصطلحات النظرية النقدية المعاصرة، وقد اصطنعه وأشاعه الناقد الروسي "ميخائيل باختين" في كتاباته، مستلهما إيّاه من الكتابات الرياضية والفيزيائية وجاعلا منه مفهوما يتشكّل من شكل ومحتوى[1]، ويعني به ارتباط الزمن بالمكان ارتباطا جدليا لا انفصام بينهما، إذ يعرّفه بقوله" من جهتنا سوف نطلق على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعابا فنيا باسم(كرونوتوب chronotope)، مما يعني حرفيا الزمان والمكان"[2]، فالعلاقة بينهما علاقة عضوية وطيدة، يحتاج الواحد منهما إلى الثاني في جدلية مستمرة، وكل منهما يفترض الآخر ويتحدّد به كما يرى البعض[3]، وكأن الذي بينهما نوع من التساكن والاحتواء والتداخل إلى الدرجة التي يمكن أن نلفي فيها الزمن فراغا" دون مسكنه في المكان، حيث يظلّ تائها، إلى أن يجد مكانا يسكن فيه وأن المكان فراغ، لا تحوّلات، لا تجليات له، دون أن يتجدّل مع الزمان"[4]، مما يجعلهما في وضعية تجادل وتفاعل بين علائقهما في نسيج النص السردي، حيث تنصهر علاقات كلّ منهما في مصهر واحد يجمعهما، فتتقاطع الأنساق وتتمازج الوحدات ويقع الاندماج، إذ يتكثف الزمن في منظور باختين ويتراصّ ليصبح" شيئا فنيا مرئيا، والمكان أيضا يتكثف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث... علاقات الزمان تتكثف في

---

[1]- ينظر تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط2،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت- دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 1996،ص 77

[2]- ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1990،ص5،وينظرأيضا في الصدد نفسه شرحا لمصطلح الكرونوتوب: جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1،ميريت للنشروالمعلومات، القاهرة، 2003، ص32.

[3]- ينظر خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوار الخراط، مؤسسة اليمامة، الرياض،2001،ص5.

[4]- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1994 ،ص328.

المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان"[1]، ومن هنا يتسنّى لنا الوقوف على أهمية تجادل الزمن والمكان وتضافرهما، وتكوينهما للكرونوتوب الذي يعدّ مكوّنا جوهريا من مكونات الخطاب الروائي، بل إنّ دوره مهمّ في استجلاء كثير من الدلالات والقيم الفنية داخل التشكيل السردي، وهو ما يؤكده باختين حين يرى بأنّ أي" دخول إلى دائرة المعاني لا يتمّ إلا من بوابة الزمكانات"[2] .

وأمّا صلة الكرونوتوب بالمحكي العجائبي ، فهي صلة تنهض في جوهرها على الخصيصة التكوينية لكل من وحدتي الفضاء والزمن في خلق خطاب سردي محايث ينماز بدرجة عالية من كثافة الإدهاش والتعجيب والتخييل، على الرغم من الإقرار بدءا بأن لكل محكي تمظهرات كرونوتوب خاص به، تحدّد سماته- المحكي- وخصائصه النوعية، والتي يصعب في الآن نفسه تبيّنها وتأطيرها بسهولة، غير أنّ التمظهر الأساس للكرونوتوب في الرواية التي تشتغل على البعد العجائبي يتجلى من كونه" وحدة قائمة تؤطر الحدث العجائبي، فيبرز الزمن بعدا من أبعاد الفضاء، عصيّا على التّحديد بسهولة"[3]، بمعنى أنّ اقتران مكوّني الفضاء والزمن بالعجائبي هو اقتران جدلي لا يمكن للحدث السردي أن يتشكّل وأن يأخذ سمَته المتخيّل بدونهما،كما أنّه لا يتأتّى بدون المعطيات الزمانية والفضائية(مقترنة بغيرها) بث الرسالة السردية[4].

لقد عمدنا منهجيا في التعبير عن المكان حين الحديث عن تعالقه بالزمن، إلى استعمال مصطلح الفضاء أيضا والذي يتّصف بالاتساع أكثر كما يأتي لاحقا، دونما ميل إلى التفريق بينهما قصدا على الرغم مما يشار في كثير من الدراسات إلى ضرورة الفصل بينهما وتحديد ماهيتهما وخصوصية كلّ منهما، ولعلنا نشاطر ههنا رأي أحد الدارسين

[1]- ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية،ص6.

[2]- المرجع نفسه،ص239.

[3]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص155.

[4]- ينظرمؤلف جماعي: الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل،إفريقيا الشرق، 2002، ص72.

في ذهابه إلى عدم الإلحاح على مسألة التمييز بينهما رغم الحاجة إلى ذلك ويكفي استعمال كليهما حيث ينبغي[1]، بل هناك من أكّد تداخلهما ضمنيا وتغلغل بعضهما في البعض الآخر وتشرّب الواحد منهما للثاني[2]، وهو ما يمكن أن نلحظه في بعض الأحايين لدى البعض حين اللجوء إلى استخدام الأمكنة بمعنى الأفضية في النص الروائي[3]، غير أنّ لفظة الفضاء(**espace**) تظلّ أكثر جاذبية وشمولا واحتواء، لاسيما إذا ما ربطناها بسردية العجائبي التي تتحرّر من قيود المكان وحدود الحيّز، من منطلق أنّ الفضاء أوسع وأشمل من المكان إلى درجة أنه يمكن أن يمثل" البنية الكبرى الواسعة والشاملة التي تحوي جميع الأمكنة المتخيلة والمرجعية والمبثوثة جميعا على امتداد النص"[4]، فضلا عن أنه قادر على احتواء مختلف أنواع الأمكنة في بوتقة واحدة وفي ارتباطه مع عنصر الزمن كي يتحقق فضاء الكرونوتوب الشامل، بحيث إنّ الفضاء الروائي في التشكيل العجائبي لا يتحدّد في الأمكنة فحسب مثلما يعتقد أحد الباحثين وإنّما" انطلاقا من علاقته بالزمن، ثم بانفلات الفضاء عن الأبعاد الإقليدية إلى أبعاد متعددة مفتوحة"[5].

وعلى هذا، فإنّ البنية الزمكانية في نصوص المدوّنة، لا يبدو أنها تفلت من هذه الأبعاد والتجليات العامة التي تجعل منها فضاء وأشكالا تترع نحو الاختلاف عن الفضاء والزمن المألوفين، لأجل هندسة أبعاد تتجاوز كل ما هو منطقي وواقعي صوب حرية لانهائية في التشكيل[6].

---

[1]- ينظر حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت،2000،ص42.

[2]- ينظر منصور نعمان، نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي،ط1،دار الكندي، الأردن،1999،ص23.

[3]- ينظر فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، دراسة نقدية، ط1، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، 2003، ص65.

[4]- سلمان كاصد: عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي، فؤاد التكرلي نموذجا، ط1، دار التكوين للنشر والتوزيع، الأردن،2003، ص163.

[5]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص162.

[6]- ينظرد.مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2004، ص111.

أ- كرونوتوب الدائرية والانفتاح:

يتّخذ البعد الزمكاني في رواية" كتاب التجليات" للغيطاني بصفة خاصة شكلا دائريا لا سيما على مستوى الأزمنة التي تتمرّد على خطيتها المألوفة، ويتداخل ضمنها الماضي والحاضر والمستقبل في جدل مفتوح، انطلاقا من ثنائية جوهرية في النص وهي ثنائية الاتصال والانفصال عن الواقع لدى البطل الذي عاش الأوبة زمنيا من سفر غيبي يروي ما وقع له، ويحاول تدوين التجربة التي انفصل بها عن واقعه العيني، مستعيدا ما يمكن استعادته بالارتداد ولكنه لايتمكّن من ذلك ليعود من جديد ويساق إلى تجربة الانفصال واختزال الأزمنة واختراق الأمكنة" فلمّا رجعت بعد أن لم استطع صبرا، وكيف أصبر على ما لم أحط به علما، لما اكتمل إيابي، فرغت إلى نفسي استعيد واسترجع بينما زمن المحن يلوح ويبدو، صرت في بوار،لا تطمئنّ بي دار، ولا يستقر لقراري قرار، صرت متحركا وساكنا، بعد أن كنت أشبه بطير، أطير من غصن إلى غصن،والغصن الذي انطلقت منه هو الذي يطير عني عدت محدودا بعد أن كنت طليقا، وكل محدود محصور، وكل محصور عاجز...رجعت بعد فراقي للأهل والوطن، بعد أن قطعت اليباب واخترقت الحجب وتساقطت أمامي كل الحواجز التي لا تقدر على اجتيازها الطبيعة الإنسانية، وأنا مفطور على الرحيل الأبدي، فلااستيطان لي أصلا وأبدا، رجعت فهان عليّ أن يتلاشى كل ما رأيت، فعكفت، ودوّنت، لعلي آتي مما رأيت بقبس، أحيانا وضحت وأحيانا فصلت، وأحيانا رمزت ولوحت، سترت وما أفصحت"[1].

يحاول البطل إعادة تدوين تجربة سابقة معيشة، غيرأنّه لا يقدر ويمزّق ما دوّن، لينخرط مرة أخرى في رحلة زمنية غير مقيّدة بماض أو بحاضر وإنّما ينتهيان ليبدأ الزمن الآتي الذي يحلّ ليسترجع من خلاله الماضي والراهن في نسق متقاطع، حيث تتقطع هذه الأزمنة " في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل"[2]،

1- الغيطاني: كتاب التجليات، ص5-6.

2- د.محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003،ص155.

وهي الأزمنة التي يجعل منها الروائي أحوالا ثلاثة يختلف الإحساس بها من حال إلى آخر حين يقول" فلما كانت الأزمنة يا أحبّائي ثلاثة، ماض، وحاضر، ومستقبل، لذا كانت الأحوال ثلاثة، فالحزن على الماضي، والفرح في الحاضر، والخوف من المستقبل، وقد عرفت الثلاثة غير أنّ الكلوم غلبت عندي، فأنا والله لست بغافل عن الحاضر المنقلب إلى ماض، ولست بساه عن المستقبل الآتي اللاحق بالماضي"[1]،كما يتوق ويحنّ بعد أن يعيش حالة الفقد الروحية، إلى تلبّس كل أحوال الزمن ما غاب منها وما لاح" ماجرى هزني، أطلب الفرصة، أريد أن أرى الماضي..أن أرحل إلى المستقبل"[2]، "كنت أحنّ إلى ماض ومستقبل معا، هذا حالي وأنا في زمن قبل زمني، أرى ميلادي قبل حمل أمي بي، أرى ذهابي قبل مجيئي، وفقدي ووجودي، وغيابي قبل حضوري، وأمسي قبل يومي وغدي"[3]، وهنا يمكن أن يتوحّد الزمن وتتداخل لحظاته ويتلاشى مفهومه الأصلي، فيعيشه البطل بين أكثر من لحظة في الآن ذاته، بين **الاسترجاع**(**l'analepse**) أو(**rétrospection**) و**الاستباق**(**le prolepse**) أو(**anticipation**)،لأنّ الرؤيا أقوى" إني يا سادتي راحل دائما بين لحظتين، لحظة ماضية لن استعيدها قط، وأخرى آتية قد لا أصلها أبدا"[4]، " وإني لماض الآن إلى لحظة متبقية، ما قبلها وما بعدها مطموس الملامح،لكنني على قدر طاقتي واجتهادي سأحاول، فذلك شرع لي، حتى وإن كللت"[5]، وكأنّ الشعور بالتيهان هو نوع من الشعور بالزمن الذي تشتت ليتوحّد، وتكتّل ليتفرّق، بيد أنه يصير بالنسبة إلى بطل الرواية زمنا واحدا يتجوّل داخله في حركة دائرية دون عائق مثل اللحظة الواحدة[6].

1- الغيطاني: كتاب التجليات،ص331-332.

2- المصدر نفسه،ص27.

3- المصدر السابق،ص123.

4- المصدر نفسه،ص441.

5- المصدر نفسه،ص649.

6- ينظر د.محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والايدولوجيا، المؤسسة الجامعية،بيروت، 1993،ص246.

لعلّ الدائرية التي تلبّس بها الزمن بما يحتويه من عناصر فضائية ، تنبثق عن رؤية مؤسّسة ذات مصادر صوفية في الرواية، انطلاقا من مبدأ أن كل وجود هو دائرة كما يعتقد الصوفي "ابن عربي"[1]، الذي تأثر به الروائي مستلهما منه فكرة أن العالم هو الآخر دائري(أكرى) تتصل نهاياته ببداياته وتتضافر، ومن ثمّة يبدأ البطل سفره في الزمن حيث ينتهي، وينتهي ليبدأ" لما كان العالم أكرى الشكل، لهذا يحنّ الإنسان إلى البـــــداية، البداية متصلة بالنهاية"[2]، "نهايتي في بدايتي وبدايتي في نهايتي"[3]، "أول الدائرة آخرها، نقطة البدء نقطة النهاية"[4]، إنها الدائرية التي نلفي الروائي ملتحما بها كليا، جاعلا منها منطلقه في رؤيته الشاملة عن العالم والحياة والموت في قوله" أما الدائرة فأصلها مصري وهندي، ترمز إلى الشمس، إلى أفق السماء، إلى الوحدة، إلى البداية والنهاية، إلى الاتصال والانفصال، في محل نقطة من محيطها تبدأ وتنتهي أيضا كدورة الحياة، كالحياة التي تتضمّن الموت، والموت الذي تنبعث منه الحياة"[5]، وهو ما قد يتوافق مع مفهوم البناء الدائري للزمن الذي يراه البعض على أنه يتشكّل من الليل الذي يأتي" في أعقاب النهار والشتاء ينقضي ليأتي، ثم تعود دورة الحياة تكرّر نفسها، حيث تعاقب الليل والنهر، وتكرار الفصول،وبذلك يتصف الزمان بالتكرار والتواتر، والماضي تبعا لذلك، يكرّر نفسه في الحاضر والمستقبل"[6].

إنّ مثل هذا التدوير والدوران يعبّر عنه الروائي بوضوح على لسان سارده/البطل، حين يؤكّد على التفاف عناصر الزمن بعضها على بعض ودورانها في انفتاح مع كل شيء" كلّ سيء يدور، تدور الأيام في الأسابيع، الأسابيع في الشهور، والشهور في

[1]- ينظر ابن عربي: الفتوحات المكية،ج1،ص284.
[2]- الغيطاني: التجليات،ص68.
[3]- المصدر السابق،ص89.
[4]- المصدر نفسه،ص261.
[5]- جمال الغيطاني: منتهى الطلب إلى تراث العرب، دراسات في التراث،ط1،دار الشروق، مصر،1997،ص123.
[6]- عبير صلاح الدين: الزمن بين الفلسفة والفن، مسرح تشيكوف نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007،ص23.

السنين، والسنين في الدهور، نهار يكرّ على ليل، وليل على نهار فلك يدور، وخلق يدور، حروف تدور، ونعيم يدور، صيف يدور،وشتاء يدور وخريف، وربيع يدور"[1].

وبما أنّ المكان أو الفضاء كما اصطلحنا عليه جزءٌ من بنية الزمن في الكرونوتوب، فهو الآخر ينال نصيبَه من التعجيب والخروج على الواقعي وحدود الجغرافيا المحسوسة، بحيث يجعل منه الروائي امتدادا رحميا راسخا لأقنوم الزمن وسكنا آخر لتجربة التجليات المفارقة للواقع كأن يقول "اعلموا أنه ما من زمان يذكر أو يستعاد إلا ومكان ملازمه، فلابدّ من مكان يحتويه الزمان ولابدّ من زمان يوجد فيه المكان، وإلا كان الهباء وإلا صار العدم هذا مقطوع به"[2]، فهو يحاول بهذا الالتفات إلى كينونة المكان/الفضاء، وربطه بسلطة الزمن ، توصيف جغرافية مفتوحة للبنية المكانية تتجاوز الجغرافية المحدودة نحو أخرى مطلقة تستوعب الحدود، وتضفي عليها دلالات تطفح بالخيال والخرق والإيهام، فتصير من ثمّة الأمكنة رغم تعيينها بالأسماء الدالة عليها، كأنّها موجودات فانتازية تتجرّد من صورتها الأولى، وتستنبت من وحي الرؤيا الصوفية وحكاية العروج المتخيّل" لكنني قرب الفجر والنجوم تتناقص في السماء وملامح النخيل تتحدّد، اختلط الزمن عليّ، تداخلت الرؤى، واشتدّ التجلي فرحلت إلى عدّة أماكن في وقت واحد، نزلت مدنا متباعدة في آن معا، رحلت إلى الأزمان المختلفة، فكنت أرى شوارع المدينة الواحدة عند بداية إنشائها، وأسمع حركتها بعد قرن من زمانها"[3]، ومنه يستطيع بطل الرواية أن يخوض تجربة إعادة رسم طبوغرفي للمكان الذي يتجلى له خارج الرؤية البصرية الضيقة، بخاصة وهو يحلق كالطير في الفضاء الفسيح فتكون الرؤية احتوائية واختزالية للمغلق والمفتوح على نحو عجائبي مثير" ثم لامست بقدمي بداية ألوان الطيف، وبسرعة بدأت ارتقي، وقبل أن يرتدّ لديّ طرفي كنت أمضي صعدا في الفضاء، أصبحت في فضاء مدينة فاس،

---

[1]- الغيطاني: كتاب التجليات،ص46.
[2]- المصدر السابق،ص650.
[3]- المصدر نفسه،ص63.

رأيت الجبل المحيط بها والسهل الأخضر، رأيت المباني البيضاء والأزقة والشوارع ومبنى جامعة محمد الخامس... رأيت الفندق حيث حاجاتي وأوراقي واسمي في سجلاته... رأيت المدن المجاورة أفران ومكناس، ثم رباط الجميل وطنجة وشاطئ البحر والمضيق والمحيط، رأيت جبال أطلس وتلمسان وقرطبة، وغرناطة، ومدريد والعيون، وداكار وقرطاج وباريس وقاهرتي، وحدّدت موضع الإسكندرية، رأيت إفريقيا كلها وأوربا وآسيا، تعرّفت إلى القارات الخمس، على الرغم من انبعاج الخطوط وتقارب الفواصل"[1].

ويمكن أن نضيف —ختاما- إلى هذا التوصيف المكاني الرؤياوي، مكانين آخرين يحظيان بأهمية بالغة في" كتاب التجليات"، لهما دلالة بارزة في تشكيل البعد الزمكاني غير المألوف، وهما القرية وبقعة الأرض، فالقرية فضاء وجودي يحنّ إليه البطل في كلّ حين، يستذكره في النشأة الأولى والثانية، ويرى فيه أصوله وامتداد كينونته ولحظة الميلاد الحقيقية، كأن يقول" تجلت لي قريتنا في أقصى الصعيد، تجلت في الألوان الأصلية، أمّا مصدر الضوء فخفي، ضوء فجري ولافجر، حمرة شفقية، ولا شفق، لاحرارة ولابرودة، إنّما هي اللحظة المواتية، مع أنّ اسم اليوم مفقود، وموقع الشهر مجهول، والسنة غير معروفة... سريت في القرية، بصري حديد، وغطائي مرفوع، وصدري رحب، سمعي ثابت،وقلبي نافذ، وحواسي مرهفة، عرفت أنه ما من أحد يمكنه رؤيتي أو الإصغاء إليّ، وأنّ الحوار ملغى بيني وبين ما أرى"[2]، إنّه يثوب إلى القرية البعيدة عنه ليستحضر فيها بداياته ونوستالجيا الوجوه التي افتقدها،وهو في لحظة خارج الزمن البشري" حاولت أن ألمّ بملامحهم ولكن عبثا حاولت، مع أنني كنت أرى ما لايمكن لبشر أن يروه"[3]، لقد أمست قريته النائية المفقودة بمثابة الذاكرة البكرية الأولى التي تظلّ منهلا مدرارا للدفء

---

[1]- المصدر السابق،ص379.

[2]- المصدر نفسه،ص46-47.

[3]- المصدر نفسه،ص47.

الوجداني والروحي، كما تظلّ مخزونا لا ينضب لوقود الخيال كما يذهب إلى ذلك أحد الدارسين[1].

وأمّا البقعة ، فوشيجة بطل الرواية بها هي وشيجة يولّدها التجلي الصوفي، ويلامس بها الكرامة التي تؤتى الصوفيين،فيقدر من ثمّ على مكالمة هذه البقعة في الأرض والتحدّث إليها بقوة الخيال" ذكّني محبّي وحبيبي بأنّ الموجودات كلها تتكلم في أسفاري وتجلياتي، الأصول تتحدّث وتجيبني، وهنا سمعت ما لا عهد لي به، ما لا أقدر على وصفه كبشر، ما تضيق به حروف الكلام من كل منطوق ولسان، أقول وشجني رقراق معتق إنّ تلك البقعة كلمتني، وكان الكلام هامسا، قالت إنّ أبي لامسها مرة واحدة و لم تتكرّر لحظة ولادته"[2]، ويأخذ تجليها– البقعة– كفضاء صوفيا بعدا أسطوريا أقرب إلى رمزية القداسة والطهارة والمرأة البتول" قالت إنّ والد والدي لم يطأها، وإن مرّ فوقها مرات لا تحصى"[3]، "تقول بقعة الأرض لم يمسسني بشر و لم أكن موطئا لإنسان إلا لجدّك القصي ورأس أبيك عند مولدك"[4].

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول بأنّ تبدّيات العجائبية في كرونوتوب" كتاب التجليات" دون سواه من النصوص الروائية الأخرى، قد اصطبغت بتجربة فيضية متصوّفة، تغذّت عروقها من معان وأفكار صوفية جوهرية كفكرة الأصول الدائرية لكل شيء مخلوق، بما فيها البناء الزمني الذي بتعالقه مع مكوّن الفضاء، ينتجان حالة معرفية ووجدانية مفتوحة، لا تعترف بقيود الزمن الأحادي الساكن ولا بالمكان المحدود المغلق.

1– ينظر شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية،ص102.

2– الغيطاني: كتاب التجليات،ص49.

3– المصدر نفسه،ص50.

4– المصدر نفسه،ص51.

ب- كرونوتوب المفارقة والمطلق:

تلتقي نصوص المدونة"الحوات والقصر" و"رمل الماية" و"صوت الكهف"و"وراء السراب ...قليلا"،عند بؤرة تقاطع الأبعاد الزمنية وتشظيها واختلاطها بصورة الحلم، ممّا يعكس الحالة الحقيقية لتشظي الزمن الواقعي[1]، مثلما هو الحال بالنسبة إلى رواية" الحوات والقصر" للطاهر وطار والتي يغيب فيها التحديد الواقعي لكل من الزمن والمكان، رغم محاولة إعطاء أسماء معينة للأماكن التي تجري فيها الأحداث كأسماء القرى السبع التي لا أثر لها في خريطة الواقع المعيش(قرية التحفظ ،قرية وادي الأبكار، قرية التصوف، قرية بني هرار، قرية الحظة، قرية الأعداء ، غابة الوعول..)، وإنّما هي أسماء رمزية متخيّلة تنتمي إلى عالم حكائي مجرّد، وكأنها "فضاء عائم لا يمكن القبض عليه في الواقع الموضوعي"[2]، فاغتدت القرى فضاءات متعددة تكتسب مدلولاتها المخبوءة، في مقابل فضاء القصر باعتباره فضاء تخييليا سيميائيا يدلّ على السلطة السياسية المطلقة، التي تمثل الفضاء السلبي الملتهم لأهالي القرى" تحوّل شيئا فشيئا حتى صار وكرا لهم ينطلقون منه للنهش ثم يعودون، كان القصر مصدر أمن الرعية، فتحوّل إلى مصدر رعب وذعر"[3].

فالأمكنة كلها ترِد وفق بنية متخيلة مؤسطرة، يحاول الروائي أن يخلع عليها لبوسا ماديا يوهم بالواقعية، ويقلل من مستواها التخييلي المقطوع عن المعيش المحسوس، وقد صاغ هذه البنية المكانية في تجربة زمنية مبهمة غير خاضعة للتحديد الزمني الكرونولوجي المتعارف عليه، والمقيّد بالسنوات والشهور والأيام والساعات، وإنما كان المنطلق فيه من الزمن المفتوح زمن"الليلة الليلاء" التي ذكرت في النص سبع مرات كعدد القرى التي زارها " علي الحوات" وعايش أحداثها وأسرارها، فيبدو وكأن النسق الزمني في مسايرة هذه الأحداث قد خضع لمبدأ التتابع والخطية والتطوّر، حيث ينطلق علي الحوات من

---

[1]- ينظر مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية،ص118.

[2]- د.نضال الصالح: المغامرة الثانية، دراسة في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، دمشق،ص42.

[3]- الطاهر وطار: الحوات والقصر،ص144.

قرية التحفظ مارّا بالقرى الأخرى نحو القصر، فيتحرّك الزمن بداهة من الماضي نحو المستقبل، غير أنّ التتابع السردي الذي جعله الروائي مظهرا فنيا في كتابة تجربة علي الحوات، يُنتهك بتقنية أخرى متزامنة وهي تقنية التناوب الذي يعنى به" رواية حدث ثم تعليقه للانتقال إلى حدث آخر، ثمّ العودة إلى الحدث المعلق"[1]، ممّا يفرض بناء زمنيا متعدّد الاتجاهات، ينتقل فيه الماضي تصاعديا عبر الحاضر ليصل إلى المستقبل ثمّ العودة من جديد في اتجاه تنازلي، استرجاعا واستباقا والمراوحة بينهما في عرض الأحداث،أو ما قد يقرّبه من بنية "**المفارقة" الزمنية** (**anachronie**) التي تعتبر إحدى مقوّمات كتابة التجريب الروائي، وذلك قد يكون بفعل إسهام الراوي الذي يجد نفسه مبتدئا السرد" بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد ... وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرّف القارئ إلى الوقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا فإنّ المفارقة، إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية...أو تكون استباقا لأحداث لاحقة"[2].

ولعلّ هذا التجاذب بين أزمنة متداخلة تروح وتجيء في حركة تناوبية، لاسيما بين الماضي والحاضر، يتجلى في أغلب فصول الرواية التي رقّمها الروائي دونما عناوين(41 فصلا)، مثل الفصل التاسع والعشرين الذي نلحظ فيه أن البطل علي الحوات يعيش وضعا زمنيا استرجاعيا بين الماضي والحاضر حين يتذكّر وهو واقف أمام قصبته يبتغي صيد السمك، ما حدث له في القصر(ماضي)، ثم يعود إلى حاضره وسرد وقائع الصيد، فالعودة من جديد إلى أحداث القصر وذكرياته(زمن ماض) ويعاود الكرّة مرة أخرى في زمن حاضر بمعايشة مجريات الصيد وهكذا" لولا الذكريات، لولا الصور العالقة بذهنه، لولا تكرار العملية إلى أن صارت عادة وطبعا، لولا وهم قوي، بأنه لا شيء ينقصه، لولا كل ذلك لجزم علي الحوات، بأنه لأول مرة يصطاد... هل سيصطاد شيئا؟ هل سيقوى

[1]– د.نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة،ص169.

[2]– حميد لحمداني: بنية النص السردي ،ص74، وينظر أيضا للتفصيل في مفهوم "المفارقة" جيرالد برنس: المصطلح السردي ،ص24.

على اختطاف القصبة، وقذفها إلى الخلف، لتتقدّم الصنارة منه بالسمكة تتراقص ونفسها يتردّد، صدرها يعلو وينخفض، وزعنفاها ينفتحان وينغلقان، ليكشفا عن شراشف أرجوانية، فيتناولها، فرحا وكأنما هي أول سمكة تصادفه في حياته...رمى الصنارة، بعد أن سوّى القصبة بصعوبة وراح يمسكها، وهو يشعر بأن ثقلها يتضاعف كلما طال مسكها، راح الشاهد الأحمر، يتراقص في الماء، مهتزّا بموجاته، وراحت صور من التجربة داخل القصر، تسترجع نفسها، ثمّ تتلاشى...

- انزعوا العصابة من عينيه، وخلوا بيني وبينه،عرف الصوت قبل أن يرى وجه صاحبه، فقال في سره:
- إنه هوصوته، مسعود الخبيث، ماذا يفعل هنا؟

قبل أن يبدي دهشته، فاجأه أحوه مسعود باحتقار.

- من العادة أن لا يخرج الخيّرون من قرية الصراحة والتحفظ، فكيف أبحث لنفسك باقتفاء أثرنا...

شعر علي الحوات، بتوتر في القصبة التي يمسكها بجهد فراح يتبع حركة الشاهد الأحمر، كان يتحرّك، ينجذب إلى اليمين ثم إلى اليسار، إلى الخلف ثم إلى الأمام، يغطس نصفه في الماء، ثم يطفو، تشكّل حوله دوائر، ثم تذوب...

أعادوا العصابة إلى عينيه، راحوا يقودونه، ساروا به ألف خطوة بالعد، ثم رفعوا العصابة عن عينيه...اهتزت القصبة في يد علي الحوات، ثمّ انجذبت نحو الماء، راح يرفع بيده فلم تطاوعه، قدّم اليد الأخرى فلم يجدها"[1].

تعتبر هذه عيّنة واحدة من بين عيّنات أُخَر انتخبناها في هذا السياق، وحاولنا اختصار نصها قصد الاستشهاد ببنية الزمن في الرواية التي تقوم على شعرية المفارقة زمنيا وتكسير مسار هذا الزمن الخطي ورتابته الكلاسيكية، ومن ثمّة يفتح المجال بشكل واضح

[1]- الطاهر وطار: الحوات والقصر،ص198-201.

لتجاوز سلطة الراهن فقط أو سلطة الماضي وحده لاحتضان الزمن الحلمي أو الزمن اللامتناهي، وهو الذي بإمكانه التحرّر من إهاب الزمنية الواقعية، للسفر في رحاب المطلق كما يقول الباحث"حسين خمري"[1]، وتحقيق النموذج الإنساني العام بصفات أسطورية تنطبق على كل تجربة تضاهي تجربة"علي الحوات" مع الفضاء والزمن، بخاصة وأنّ الروائي قد رسم نصّه منذ البدء وفق بنية زمكانية متحررة وغير مقيّدة بفضاء أو زمن معيّنين وواقعين ضيّقين، حينما حدّد ذلك في جملة الإهداء التي جاء فيها" إلى عليّ الحوات في أي عصر كان وبأيّ صفة كان".

وأمّا البنية الفضائية والزمنية لبقية النصوص فهي الأخرى بصفة عامة نراها تندرج في إطار سرد المفارقة وتقاطع الأزمنة وتداخلها، فضلا عن الفضاء المجازي الرمزي الذي يبدو في ظاهره فضاء جغرافيا، لكن ما يلبث أن يأخذ بعدا عجائبيا يفلت من إحالاته الواقعية،مثل"الربوة"في"صوت الكهف"ومدينة"عين الفرس" في" عين الفرس"،و"الجملكية" التي يحكمها الحكيم شهريار بن المقتدر، و"قصر الباي" في "وراء السراب...قليلا"، فهي فضاءات استعارية للحلم والكوابيس، ولفضح تشوّهات الواقع، ومساحة لطرح الأسئلة والقضايا ومختلف تحوّلات الإنسان التي تلازمه[2]، كما أنّها فضاءات استعان بها موظفوها باستدراج أكثر من زمن يتخلل بنية الأحداث والفضاء الحكائي، فيتقاطع زمن رئيس يمثل مظهرا استرجاعيا في تغذية المتوالية السردية وهو الماضي الذي يقوم في أغلب النصوص المشار إليها على آلية الاستذكار، إذ في التذكّر يكمن الماضي، وكأنه" الكابوس الذي لا يزال رغم انقضائه يروّع الناس ويثنيهم عن كل محاولة جديدة،ويقتل إنسانيتهم،ويشوّه علاقتهم بالوجود وبأنفسهم"[3]، وهو ما قد نلحظه في نص" رمل الماية..." من خلال فضاء"الكهف" الذي يمثل الحاضر بالنسبة إلى"البشير الموريسكي"

1- ينظر حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2002،ص191.

2- ينظر محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، (م.س)ص12.

3- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، بيروت،1988،ص256.

ويقضي فيه زمنا خرافيا، يستغله الروائي ليجعل منه زمنا كهفيا حالما، يدلف عبره إلى دهاليز التاريخ والماضي وينبش في تربة الأحداث والذاكرة العربية، ثمّ يؤوب من جديد إلى حاضر أحداث"البشير" وتغريبته بين الأزمنة،وفضاء الكهف هنا لايختلف عن كهف الفتية في القصة القرآنية الذين ناموا داخله أكثر من ثلاثة قرون، والزمن في جوفه ليس كأي زمن لأنه عجائبي لا يتقيّد بكرونولوجية معيّنة، هو الماضي والحاضر والغد المأمول، وقد شعر البطل/البشير بكلّ هذا في أحد السياقات الروائية كأن يقول" ما وقع ليس بعيدا عن حدث أهل الكهف، الفارق بيننا هو أن نومتهم استمرّت هادئة من لحظة الاستيقاظ، بينما ما حدث لي هو بعيد عن هذا كله، فقد عشت جحيما مخيفا طوال الليلة السابعة بعد الألف التي لا أعلم بدقة، كم دامت قبل أن تنطفئ"[1]، ولعله بهذا الهجران لحاضره في الكهف ورحيله إلى الماضي" لا ينوي الهروب من واقع يعيشه، ولكنه يسعى إلى إضاءة هذا الحاضر بمصابيح الماضي"[2]، وهنا تتجلى الرابطة الجدلية بينهما، وانفتاح الماضي على الحاضر واستمراره فيه وتكوينهما لزمن سردي واحد يجمع بينهما في مفارقة مفتوحة" منذ أكثر من أربعة عشر قرنا وهو يكرّر نفس اللغة، ونفس الحركة بالأيدي التي لا تعرف إلا تلويحة التهديد"[3]، فتتجسّد العلاقة الوثيقة بين الزمنين، ولا غرو أن يكون الحاضر أكثر إثارة نتيجة ارتباطه بالماضي وإفرازاته كما يرى البعض[4].

في هذا الإطار وفي حدود التلاعب بالأزمنة والانتقال فيما بينها وتكسير البنية الخطية لها، يجيء نصّ" عين الفرس" والذي سنختتم به هذه الجزئية الخاصة بالكرونوتوب، بالنظر إلى مستوى التماثل والتصاقب الموجود بين النصوص، فنلفي فضاء إمارة " عين الفرس" التي تقع في مفترق الطرق بين الواقعي واللاواقعي،والتي حيّرت"محمد بن

---

[1]- واسيني الأعرج:رمل الماية،ص43.

[2]- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية،ص91.

[3]- واسيني الأعرج: رمل الماية،ص115.

[4]- ينظرد. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية،ص118.

شهرزاد" بطل الرواية كثيرا، مربضا هامّا للزجّ بالقارئ في نوبة الحيرة والتردّد التي انتابت البطل ، وكأنه يروم إشراكه في هذه الحالة التي تعدّ إحدى عناصر العجائبي الضرورية، وقد أشار "تودوروف" إلى ذلك حين قرّر أن العجائبي ينهض في الأساس" على تردّد القارئ- قارئ متوحّد بالشخصية الرئيسة- أمام طبيعة حدث غريب، هذا التردد يمكن أن يحلّ أو ينفرج إما بالنسبة لما يفترض من أن الواقعة تنتمي إلى الواقع، وإمّا بالنسبة لما يفترض من أنها ثمرة للخيال أو نتيجة الوهم"[1]، وهو ما يعبّر عنه هذا البطل في العديد من المواقف والأحوال كأن يقول" بم يعد الواقع واقعا، زالت نشوة الحكاية، ولا المعقول معقولا، إذا انفلت مني خيط الحكاية، فما يجري في ما نسميه"الواقع" لم يكن كذلك، وما يجري في ذهني لم يكن معقولا، العقل صار ممزّقا، والواقع أصبح مفكّكا، وكلاهما يتغذّى من الآخر"[2]، أو يقول" أما للحقيقة وأنا أشكّ كثيرا في ما يسمّى بسذاجة" الحقيقة"، فإني أضيف أني لم أكن مقتنعا بشيء؟؟...ولا استطعت أن أحسم في أمر من هذه الأمور اللاواقعية، وليكن معنى اللاواقعية ما لاندرك بعد، إذ كثيرا ما كانت تصير كل هذه الأشياء واضحة ودقيقة بشكل تام في ذهني وكأنّها الواقع الذي ليس بعده واقع... وهكذا فإنّ الشيء الوحيد الذي بإمكاني المجازفة بتأكيده، من غير الوقوع في أخطاء كبيرة أوتناقضات غير محتملة، هو أنّي كنت دائما ممزقا بين الصدفة والمنطق، بين الغموض والوضوح، بين البساطة والتعقيد، بين الواقع واللاواقع، بين المعقول واللاواقع"[3].

وتزداد الحيرة وينفتح أفق التعجيب إلى أبعد حدوده، حينما نلفيه يروي وقائع قصة عين الفرس وما تحتويه من حكايات فرعية، في نسق زمني ينطلق من زمن مستقبل متخيل يشبه زمن الخيال العلمي، حيث يحدّد تاريخ المروي بسنة2081 قائلا" الوقائع الغريبة

[1]- تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي،ص195.
[2]- الميلودي شغموم: عين الفرس،ص62.
[3]- المصدر نفسه،ص61-62.

التي سأروي لكم في هذه الحكاية، وضمنها قصة الولد الرهيب والبنت العجيبة، وقائع حدثت سنة 2081، بإحدى الإمارات الكئيبة... وأنا في الواقع، لست متأكّدا تمام التأكّد من حدوثها خلال تلك السنة بالضبط، وكلّ ما استطيع قوله أني أدركتها آنذاك"[1]، غير أنّ الزمن في حقيقته يمكن تقسيمه في النص الروائي ثلاثة أزمنة يعيشها البطل منذ مستهلّ الحكي، وهو زمن القصر حين يستدعى إليه ويؤمر بسرد حكاية ما للترويح عن الأمير، ثمّ زمن النفي حيث يقضي مدّة عقوبته منفيا وهي تسعون يوما في مدينة"عين الفرس" التي اختلق حكاياتها، فزمن الانقلاب الذي وقع فيه الانقلاب على الأمير وارث حظه أبي سعيد بنسعيد، على يد الأميرين أبي المجد بنسعيد وأبي العزّ بنسعيد، وهي أزمنة يتعايش فيها الماضي مع الحاضر مع المستقبل، والتي تنبع جميعها مما كان يشعر به" محمد بن شهرزاد" على أنّه واقع أقرب إلى الحلم أو التذكّر أو الرؤيا[2]، بمعنى أنّ الزمن ينفتح هو الآخر على المطلق الذي وقفنا عليه في نص" الحوات والقصر"، إذ يعمد الروائي من خلال شخصية السارد المحورية إلى التلميح إلى هذه الخاصية الكرونوتوبية للحكاية المروية في قوله" وإنما قررت أن أحكي في كل مدينة أو إمارة استطيع التسلل إليها، حكاية قديمة جديدة كهذه التي حكيتها في عين الفرس، عفوا عن عين الفرس، فلا شك أنّ مثل هذه الحكاية، أي نفس الحكاية، تقع في كل إمارة وتحتاج فقط إلى نص يعيد حكايتها"[3]، وهو ما يمكن أن يشحن الحكي بطاقة متجدّدة تفسح المجال للمخيّلة لمعانقة زمن غير متناه تتماهى فيه التخوم بين مختلف الأزمنة ومفارقاتها.

1- المصدر نفسه،ص5.

2- ينظر المصدر السابق،ص48،32.

3- الميلودي شغموم:عين الفرس،ص93.

الفصل الرابع

موضوعات السّرد العجائبي " من التخييل إلى التشكيل "

1- موضوعة الليالي والتّوالد الحكائي

2- موضوعة الرّحلة والمغامرة

3- موضوعة الأعداد(الأرقام)

4- موضوعة المسخ والتّحوّل

يتّسم المحكي العجائبي مثل غيره من المحكيات والسرود الفنية والأدبية، بتعامله وتفاعله مع جملة من الموضوعات/التيمات المدرجة والموظفة والتي تسهم بقدر كبير في تشكيل بنيته اللغوية والدلالية، وتأسيس خطاب سردي ينهض على المغايرة والغرابة وامتزاج الواقع باللاواقع، على الرغم من إمكانية انتصاب في هذا السياق إحدى المسائل الضرورية المرتبطة بموضوع العجائبي، غير أنها لا تستوقفنا ههنا كثيرا بما أنها لا تخلق لنا عائقا منهجيا وليست غاية فنية أو معرفية في حدّ ذاتها، وهي المسألة التي يمكن أن تطرح في خضمّ التعريج على كل جوانب وقضايا الموضوع، انطلاقا من فرضيتين أساسيتين تكوّنان محتوى المسألة وهما: إمّا اعتبار العجائبي جنسا أدبيا(genre littéraire) مستقلا بذاته وله مرتكزاته ومكوّناته الفنية والنظرية، وسماته الفكرية التي تفصله بالضرورة عمّا سواه من الأجناس الأخرى،كما هو الشأن بشكل أخص لدى"تودوروف" الذي يفضّل عدّ العجائبي جنسا مغايرا لغيره من الأجناس لاسيّما التي تجاوره كالغريب والعجيب وسواهما، مرتكزا على قاعدة معيارية تنصّ على أنّ أيّ جنس ما يتحدّد قياسا إلى الأجناس المحاذية له[1]، على الرغم من أنه موازاة مع جنوحه إلى تجنيسه العجائبي ومنحه سماته التجنيسية، يرهنه من منظوره الخاص في الآن ذاته بالحدين اللذين يلازمانه وهما الغريب والعجيب من حيث البروز والتلاشي، أكثر مما يعتبره جنسا منفردا بذاته[2]، وإن كانت قضية التجنيس وتحديد الأجناس في نظر البعض من المجالات الأكثر التباسا واعتياصا في النظرية الأدبية الحديثة[3]، وهو ما يجعل الباحث والناقد سعيد يقطين يقرّ بشكل منهجي في إحدى دراساته بتداخل الأنواع والأجناس، بل هي من الأمور الطبيعية لديه، ذاهبا في السياق نفسه إلى تعويض مفردة"الأجناس" بـــ"الأنماط"

1– ينظر تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي،ص50.

2– ينظر المرجع نفسه:ص65.

3– ينظر جان ماري شافر: من النص إلى الجنس ضمن مؤلف جماعي: نظرية الأجناس الأدبية،تر: عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1994،ص130.

منها ماهو أصلي وما هو فرعي، ممثلا لذلك بأنماط ثلاثة أساسية وهي(الأليف(الواقعي)، الغريب(التخييلي)، العجيب(التخيّلي)، مؤكّدا أنه ضمن هذه الأنماط المذكورة يمكنه إجراء تمفصلات فرعية أخرى يستطيع من خلالها الاشتغال بمختلف العلامات والرموز والصور، وأنه تأسيسا على رؤيته في التحديد والتصنيف، يخرج "العجائبي" من اعتباره جنسا[1].

انطلاقا من هذا الموقف النقدي أي إخراج العجائبي من دائرة التجنيس، تطلّ الفرضية الثانية أو الشق الآخر للمسالة المثارة، وذلك باستبعاد العجائبي من كونه جنسا بحدّ ذاته، ليعتبر مجرّد صيغة(mode) أو تقنية وتشكيل وطريقة في الحكي (mode de narration)بلغة شعيب حليفي وجان بلمين نويل"J.Bellemin Noel"[2] وقد ألمحنا إلى ذلك في موضع سابق، بمعنى أنه لا يعدو كونه تقنية أو استرتيجية تخييلية توظف كآلية من آليات كتابة التجريب السردي، ومن ثمّة يغدو العجائبي عنصرا فنيا يتخذ مطية للتعبير عن تجليات الواقع بطريقة غير واقعية،يُستند فيها إلى المفارقة والغرابة والمدهش، وهو ما يسهم في رفد النص الروائي المطعّم بهذا الأسلوب بمشاهد لم تستطع الواقعية تصويرها وتفكيك عمقها وترسّباتها المتعددة[3]، كما أن الباحث"الصديق بوعلام" لم يبتعد كثيرا عن هذا الإطار في تحديده للعجائبي، حين عدّه وظيفة وموضوعة يولّدهما التخييل، بل كان أكثر دقة بعدما أقرّ بأنه يمكن أن يتجلى في عدّة مستويات مثل(الجو العجائبي واللغة العجائبية والموضوعة العجائبية)[4]، فالموضوعة تنهض هي الأخرى إذا ما اعتُبرت مكوّنا فنيا ،بدورها الهام في تشكيل المحكي العجائبي وتشييد عوالمه السردية.

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: الكلام والخبر،مقدمة للسرد العربي، ص197- 200.

[2]- ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص44.

[3]- ينظر المرجع نفسه:ص21.

[4]- ينظر تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي (مقدمة الكتاب)،ص22.

وبهذا فقد حظيت الموضوعات باهتمام خاص لدى منظري ودارسي العجائبي، وكأنها حلت محلّ مفهوم الجنس وصارت بديلا ممكنا له، يتأطر وفقها السرد العجائبي ويستميز بها، ولعلّ الكثير من الكتابات النظرية لاسيما المقاربات الشهيرة التي تناولته- العجائبي- مثل(المقاربة البنيوية، المقاربة التاريخية، المقاربة الموضوعاتية، المقاربة الدلالية...)، قد اعتنت بمعالجة الموضوعات وأثرها في خلق عنصر التعجيب سرديا،كأن يحصرها"جان مولينو" في بعض الموضوعات الرئيسة وهي: الجن والأشباح، الموت ومصاصو الدماء، المرأة والحب، والغول، عالم الحلم وعلاقاته مع عالم الحقيقة، ثم التحولات التي تطرأ على الزمن والفضاء[1]، ويحدّدها"لوي فاكس" في مقاربته على النحو نفسه جاعلا منها سبع موضوعات أساسية وهي(الرجل الذئب أو المستأذب le loup-garou، مصاص الدماءle vampire،الأجزاء المفصولة للجسم البشري les parties séparees du corps humain، اضطرابات الشخصية les troubles de la personnalité ألعاب المرئي واللامرئي les jeux du visible et de l'invisible ، سببية أو غائية الفضاء والزمن la causalité de l'espace et du temps، النكوص la régression)[2]،كما يضاف إليها تصنيف"**روجيه كايوا**" المثير والأكثر تفصيلا وإثراء، فيرى موضوعات العجائبي ممثلة في(الميثاق مع الشيطان "مثاله فاوست"، الروح المعذّبة التي تستوجب إنجاز أمر ما لإراحتها، الشبح الذي يحكم عليه بسباق أبدي وغير منظم"مثاله شبح الموت الأحمر لإدغار آلان بو"، الشيء غير المرئي و الذي لا يمكن تحديده إلا أنه ذو وجود ووزن"مثاله هورلا"، مصاصو الدماء الذين يضمنون لأنفسهم شبابا دائما من خلال امتصاص دم الأحياء ... وتلك التي تنبعث الحياة فيها فجأة لتكتسب استقلالا رهيبا "مثاله فينوس إيل"، ولعنة ساحر تسبّب مرضا مهولا وفوق طبيعي... والمرأة- الشبح القادمة من العالم الآخر،هي فاتنة

---

[1]- نقلا عن شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص24.

[2]- voir Louis Vax :l'art et la littérature fantastiques,P.U.F,paris,1974, p23-33.

وقاتلة"مثاله الشيطان العاشق"، التبادل المقلوب لمجالي الحلم والواقع ... ، توقّف الزمن أوتكراره)[1].

ونلفي في الصدد نفسه تصنيفا أدعى إلى التأمل والتمعن، بل أكثر تفرّدا وخصوصية في معالجة موضوعات العجائبي، تجاوز به صاحبه" تودوروف" سابقيه ولاحقيه في طبيعة الطرح والتناول، موجّها نقدا حادا ولاذعا لمقاربات سابقيه في دراسة الموضوعات، متهما إياها بالضعف في اقتراحاتها وباقتصارها على وضع قوائم من العناصر فوق الطبيعية، مع ما يصاحبها من إخفاق في تحديد النظام الذي يحكمها[2]، فذهب على هذا الأساس مذهبا مختلفا متلبّسا بنظريات علم النفس والتحليل النفسي، مما حدا به إلى أن يصنفها ضمن شبكتين من الموضوعات أطلق عليها"موضوعات الأنا" **les thèmes du je** و"موضوعات الأنت"**les thèmes du tu**، وهو يرى أن شبكة موضوعات الأنا تعادل نسق الإدراك الحسي- الواعي، على صعيد النظرية التحليلنفسية[3]، وأن شبكة موضوعات الأنت تعادل نسق الرغائب الجنسية غير الواعية[4]، مضيفا أنّ الأنا تعني"انعزال الإنسان النسبي في علاقته مع العالم الذي يبنيه مع التأكيد على هذه المواجهة دون تعيين أي واسطة، أما الأنت فهي تحيل بالمقابل على هذه الواسطة وتلك هي العلاقة الثلاثية التي توجد في قاعدة الشبكة"[5]، كما أنه انطلق في هذا النوع من التحديد استنادا إلى مجموعة قصص وأقاصيص لنرفال وغوتييه وهوفمان وغيرهم، فاستنبط تأسيسا عليها موضوعات الشبكتين، حيث تتمثل موضوعات شبكة الأنا في التحوّل والكائنات فوق الطبيعية الأقوى من الجنس البشري أمثال الجن والأميرة الساحرة والعفاريت[6]، وما

---

[1]-voir Roger Caillois :images,images…essais sur le rôle et les pouvoirs de l’imagination, Éd.José Corti,1966,p36-39.

[2]- ينظر تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي،ص132.

[3]- ينظر المرجع نفسه:ص187.

[4]- ينظر المرجع نفسه:ص187(ص ن).

[5]- ينظر المرجع نفسه:ص191.

[6]- ينظر المرجع نفسه:ص139.

ينضاف إليها من مضاعفة للشخصية وتحطيم الفاصل بين الذات والموضوع، وتحوّل الزمن والفضاء والنظر والنظارة والمرآة[1]، وأما موضوعات الشبكة الأخرى أي شبكة الأنت فإن موضوعاتها التي تتضمنها كما اقترحها، فهي تلك التي تتعلق بالرغبة الجنسية وارتكاب زنا المحارم والسحاق والحب لأكثر من اثنين، والموت والرغبة القريبة من السادية والعشق للميتة"النيكروفيليا **nécrophilie**" التي تتخذ شكل ممارسة الجنس مع أموات يرجعون إلى عالم الأحياء[2].

يبدو أنّ تودوروف قد استهوته نظريات علم النفس والطب النفسي في وضع صنافة لموضوعات العجائبي، معتمدا على أشهر أبحاث علماء النفس والمحللين النفسانيين في دراسة الأدب والأجناس الأدبية بعامة، ولعلّ أبرز موضوعة قد انشغل بها البحث النفساني الذي استقى منه تودوروف تصوراته عن الموضوعات العجائبية، موضوعة انتهاك المحارم التي أدرجها كما أومأنا آنفا ضمن موضوعات الأنت، حيث تحضر الرغبة في أعنف مظاهرها وصورها، بخاصة وأنّ هذه الموضوعة قد كانت محط أنظار الدارسين من زاوية التحليل النفسي خصوصا تلك الدراسة التي قدّمها العالم النفساني النمساوي"**أوتورانك Otto Rank** 1884- 1939"، وهو أحد التلاميذ البارزين لسيجموند فرويد، معنونا إياها بـــ"موضوع انتهاك المحارم في الآثار الأدبية والخرافات" ، فضلا عن بحث آخر أكثر إثارة عن موضوعة القرين"**le thème du double**" أو ما يسمى في المصطلح النفسي بـــ" **الازدواج**" أو" **الانفصام**"[3]، وهو المبحث الذي أسماه بـــ"دون جوان والقرين، دراسة تحليلنفسية" ترجمة عن العنوان الأصلي المنقول من الألمانية إلى الفرنسية" **don juan et le double, essais**

1- ينظر المرجع السابق:ص152-153.

2- ينظر المرجع نفسه:ص163.

3- ينظر معجم مصطلحات الطب النفسي،إعداد د.لطفي الشربيني،مراجعة د.عادل صادق، تحرير مركز تعريب العلوم الصحية، مصر.د.ت.ص46 (تحدث ظاهرة الازدواج في حالات الانفصام الهستيري أو اضطراب تبدّد الشخصية...حيث يشعر بأن ذاته الواعية قد تركت الجسد وانفصلت عنه لتحوم فوقه ، أو حين يتوهم أنه أصبح كيانين منفصلين كلّ عن الآخر).

psychanalytiques"،مما جعل تودوروف يذهب بقدر من المبالغة والتطرف والافتتان إلى الاعتقاد بأن التحليل النفسي قد حلّ محلّ الأدب العجائبي وضيّع فائدته[1].

بيد أنه لا تعنينا كثيرا هذه التصنيفات والمقاربات لجانب موضوعات العجائبي بحكم أنها ارتبطت أيّما ارتباط في أصلها بالرواية الغربية ومرجعياتها وأشكال موروثها التخييلي، مما يحفّزنا على أن نسلك مسلكا مغايرا في الوقوف على أهم موضوعات التشكيل العجائبي في النص الروائي العربي، محاولين الوصل بين الموضوعات الباعثة على الصياغة العجائبية في الخطاب السردي العربي وموروثه الخاص به والذي يعتبر منهلا ثريا مختلفا ، له خواصه وسماته التي ينماز بها عن غيره من مناهل التعجيب في شتى الثقافات الإنسانية، وهو ما يجعلنا نتكئ في تعزيز موقفنا على رأي أحد الباحثين الذي يذهب إلى أن العجائبي" في الثقافة العربية يأخذ بالتأكيد طابعا آخر من حيث الظروف والدوافع التي انتجته، وهي حتما غير ظروف وتطور هذا النوع التعبيري في الآداب الأجنبية"[2].

1- موضوعة الليالي والتوالد الحكائي:

لقد نزعت أغلب النصوص الروائية للمدونة نزوعا سرديا اتكأ فيه كتّابها على استثمار واستيحاء البنية الحكائية لألف ليلة وليلة التراثية، وآلياتها الفنية في تقديم الحكاية وتسويغ الحكي وتخصيبه، ومن ثمّ إسباغ أجواء العجائبية على الأحداث والمضامين الروائية، انطلاقا من مبدأ الحكي الرئيس في نص الليالي وهو حكاية شهرزاد مع شهريار، وتعويلها على الاسترسال والاستطراد في سرد الحكايا وفتح دوائر الإغواء والغواية في نفس شهريار المفتتنة، والمتربصة لها في الآن ذاته، في حالة عدم الإرضاء والإرواء أو إشباع الفضول والانتشال من السأم والضجر، فيكون مصيرها(شهرزاد) القتل مثل صنواتها السابقات، فكانت مجبرة بدهاء على فعل الحكي والبحث عن اللامألوف والخارق و"ألا تحكي أي شيء كان، إنها تحرص على أن تدرج حكايتها ضمن مقولة

1- ينظر تودوروف: المرجع السابق،ص196.
2- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص43.

الخارق، إذ لا مناص من أن تكون الحكاية عجيبة وغريبة وإلا فإنها غير جديرة بألا تروى"[1].

يغدو نص الليالي من هذا المنطلق نصا نموذجيا للمحاكاة والتمثل وموضوعا متّقد الغواية، يستعان به في كثير من الأحيان لتفسير أسئلة عديدة والإيحاء بشتى ألوان الرؤى والمقاربات كما يتصور أحد الباحثين[2]، ولعل أبرز خاصية ينماز بها متن الليالي استراتيجيا هي خاصية التضمين أو التوليد والتجاور الحكائيين، حيث يمكن للحكايات أن تتوالد وتتناسل باستمرار، وفق فعالية سردية مفتوحة تغذّيها حكاية رئيسة تسمّى بالحكاية الإطارية(**le conte cadre**)أو(**frame tale**) بالانجليزية ،وهي بمثابة الحكاية الأم التي تمدّ الحكايا الفرعية بأسباب الحياة والبقاء والتي تشكل محور النص العام وبؤرة العملية السردية[3]، وهو ما يتجلى من خلال ذلك المنطلق السردي في ألف ليلة وليلة الذي يقوم بنيويا على صورة" الجدل العميق بين القصة الإطار، قصة شهريار الملك مع النساء أو محاولة شهرزاد استخدام القص لتدرأ به عن نفسها الموت والقصص العديدة التي تسردها...في لياليها الألف"[4]، وكأن الحكاية الإطار توضع فنيا لتؤدي وظيفة انتباهية(fonction phatique) في الفعل التواصلي لاستمالة المتلقي وشدّ انتباهه لما سيأتي من مسرودات، وهو كما يبدو جانب تعتني به النظرية التداولية، أو كأنّ هذه الحكاية الإطار هي من وجه آخر مثلما يراها البعض حيلة بلاغية لتوالد الصور الحكائية

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، تر: مصطفى النحال، مراجعة محمد برادة،ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع،مصر،1995،ص16. وينظر السياق نفسه أو ما يماثله في كتابه: الغائب، دراسة في مقامة الحريري(تنعت الحكايات في ألف ليلة وليلة بكونها عجيبة وغريبة، هذا النعت يبرر السرد لأنه إذا لم تكن الحكاية عجيبة وغريبة فإنها لا تستحق أن تروى)،ص52.

[2]– ينظر شرف الدين ماجدولين: بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي،ص45.

[3]– ينظر عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص97.

[4]– صبري حافظ: جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ، مجلة فصول في النقد، مج13،ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1994،ص23.

وتفرّعها في الليالي، كما أنها يمكنها أن تمثل المبدأ المبرّر والمنظم في الآن نفسه لتوالي الحوافز والمثيرات السردية[1].

لقد لجأت النصوص الروائية للمدونة أو بعضها إلى استلهام نموذج البناء الحكائي لمتن الليالي(ألف ليلة وليلة)، والنسج على منواله في توظيف دلالة "الليلة" وظلالها الموحية بتتابع الأحداث الخارجة عن المألوف، مثلما هو الأمر في نص"رمل الماية" لواسيني الأعرج الذي يجعل من حضور شهرزاد وشهريار ألف ليلة وليلة حضورا رمزيا إذ يحولهما من مجرّد شخصين يشكلان الحكاية الإطار في نص الليالي إلى شخصيتين روائيتين لهما مواصفات جديدة، غير أنه يقوم وفق مخطط تخييلي جديد بإضفاء نوعا من التعديل والتجديد على حركية الشخصيات، فيفضّل إحلال شخصية دنيازاد أخت شهرزاد كلها لفتح أقواس غير منتظرة من الإثارة واستيلاد الحكايات التي سكتت عنها شهرزاد، هذه التي كانت الراوية الحقيقية الأولى والوحيدة في ألف ليلة وليلة، والتي شاءت أن تجعل من أختها دنيازاد متلقية إلى جوار شهريار، مكتفية بدور التحفيز والاستزادة من الحكي، كما أوصتها شهرزاد لأجل إتمام خطة إغراء شهريار والزجّ به في شباك الإصغاء"...وكانت قد أوصت أختها الصغيرة وقالت لها: إذا توجهت إلى الملك أرسلت أطلبك، فإذا جئت عندي ورأيت الملك قضى حاجته مني فقولي يا أختي حدّثينا حديثا غريبا نقطع به السهر وأنا أحدّثك حديثا يكون فيه الخلاص إن شاء الله"[2]، وأما شهريار الرواية(شهريار بن المقتدر) فهو امتداد رمزي لشهريار الأصلي، إذ جعله الروائي أحد أحفاده ويظل يمارس الوظيفة ذاتها في الإصغاء والافتتان بالحكي والاستسلام لغواية المحكي الذي كان هذه المرة على لسان دنيازاد، التي أرادت أن تسحره في مكان وزمن آخرين لا ينتميان إلى عالم ألف ليلة وليلة الخرافيين، ولكن فيهما سحر الحكاية الجديدة، التي كانت حول إحدى الشخصيات السردية من زمن الأندلس المنتهك، وهي شخصية

---

[1]– ينظر شرف الدين ماجدولين: بيان شهرزاد(مرجع سابق)،ص101.

[2] – ألف ليلة وليلة،ج1،ص6.

البشير الموريسكي وقصته العجيبة من الليلة السابعة بعد الألف، وهذه هي الحكاية الإطارية الرئيسة التي جعلها الروائي الوحدة السردية الكبرى التي تتوالد منها الحكايات الفرعية الأخرى، على ألسنة رواة فرعيين ينهضون برواية قصة البشير الموريسكي بصيغ متعددة، وقصص أخرى كقصة الحلاج وابن رشد وأبي ذر الغفاري وبوزيان القلعي وقصة أهل الكهف وقصة معروف الإسكافي وزوجته فاطمة العرة التي أعاد الروائي صياغتها وفق رؤية مختلفة عمّا حكته شهرزاد لشهريار في ألف ليلة وليلة، وجعل منها وحدة سردية لخدمة الغايات السردية في الرواية كنقد الحكم والحكّام والتكالب على السلطة" وقبل أن تشرب الكأس الثامنة متجاوزة بذلك كل الطقوس التي اعتادتها مع زوجها الحاكم بأمره، الحكيم شهريار بن المقتدر، وتبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرة حيث سكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح"[1]، وهي قصص كما تتجلى لأول وهلة لها صلة بالتاريخ الشعبي والرسمي وكذا الديني، وكأن الروائي يروم انطلاقا من الحكاية الإطارية بعث حكاية التاريخ العربي تجديد القراءة في أحداثه وتفاعلاته ومخبوءاته التي تشكل نصا هاجسيا لصراعات السياسة والسلط ومعاناة الفرد العربي، تحت وطأة هذه الصراعات وشعوره بالمذلّة والتهميش والاضطهاد، وهو ما تجسد وبشكل دقيق في شخصية البشير الموريسكي المفجوع الذي يضطر إلى تخليص نفسه من القمع والمضايقات فيختار الرحيل من الأندلس نحو المجهول حفاظا على حياته، ومن هنا يبدأ خيط الحكاية التي تحكيها دنيازاد لسيدها شهريار الجديد،وهي حكاية موضوعها الأساس الفاجعة التي تضاهي ليلة من ليالي ألف ليلة وليلة في عجائبيتها واحتوائها على العديد من الحكايات الصغرى، تقع في الليلة السابعة، ولكن ثمة ست ليال أخرى سابقة تؤلف الزمن الذي تعنى الرواية"بسرد الأحداث التي وقعت فيه، بدءا من انحراف السلطة الدينية والسياسية ممثلة بمعاوية بن أبي سفيان وعثمان بن عفّان عن

---

[1]– واسيني الأعرج: رمل الماية،ص8.

الديمقراطية والاشتراكية والعدالة والمساواة، حين أقدما على نفي أبي ذر الغفاري، لأنه جهر بالثورة ضدّ السلطة مرورا بسقوط غرناطة وانتهاء بالتاريخ الراهن"[1]، ويروى كل هذا لشهريار بن المقتدر الذي لا يختلف كثيرا في نص الرواية عن شهريار ألف ليلة وليلة، بل هو امتداد له ورمز لتداخل الأزمنة والأحداث والتواريخ وتداخل الحكائي والروائي والخيالي والواقعي"[2].

إنّ دنيازاد مهددة بالقتل والتنكيل، إن لم تحك كل ما تعرفه من حكايات جديدة ووهّاجة ذات عجب وأسرار، تزعم أنّ شهرزاد قد أخفتها عن متلقيها شهريار"كانت دنيازاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار"[3]، مما تجعل شهريار الجديد يستحثّها على الكشف عن محكيات غير مكرورة وإخراجها إلى النور، ولم ترو سابقا على لسان شهرزاد التي ينعتها بالدابّة"احك ولا تكرّري ما قالته الدابة وهي تحاول أن تنقذ رأسها من السيف الذي أدمته أعناق بيت الحريم ونساء الحرملك، شهرزاد كانت دابة الغواية وسالفي كان الأحجية السخيفة، احك"[4]،"أو حين يخاطبها بنعومة العاشق المفتون، المبطنة بالوعيد" احك يا نور العين..احك يا أجمل خلق في الدنيا، احك...احك يا قرة العين ويا صفاء عرق الجبين، احك آخر حكاية في عمرك، سجلات حياتك ستتوقف الليلة"[5]، ولهذا فهي مدفوعة من غير حيلة إلى توظيف كل مهاراتها وإمكاناتها الفانتازية والحكائية، لاستهلال الخيط الحكائي بحكاية رئيسة أرادها الروائي أن تكون حكاية البشير الموريسكي وليلته العجيبة، ثم ما تفرّع عنها وتشعّب من حكايا صغرى تتناسل فيما بينها وتنسلّ الواحدة من الأخرى، لتؤلف جميعها شجرة حكائية كثيرة الأغصان تتوحّد في جذر مشترك، ومن بين هذه الحكايات التي تضمنتها الرواية و لم

---

[1] – محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة،ص35.

[2] – ينظر المرجع نفسه:ص36.

[3] – واسيني الأعرج: رمل الماية،ص7.

[4] – المصدر نفسه:ص9.

[5] – المصدر نفسه:ص378-379.

نومئ إليها" حكاية حمود الاشبيلي التي يحكيها البشير الموريسكي، وحكاية الخضر التي يرويها الراعي، وحكاية ماريانة التي يحكيها المجدوب، وحكاية بوزيان القلعي والمجدوب التي تحكياهما ماريوشا، وحكاية عمي الطاووس التي يحكيها المجدوب".

تشتغل رواية"عين الفرس" لشغموم هي الأخرى على بنية وموضوعة الليالي، ومحاكاة أسلوب ألف ليلة وليلة التراثي "السردي" في كتابة النص وتناول الأحداث ومادة موضوع الرواية، ابتداء بما يوحي به اسم الشخصية الرئيسة في النص"محمد بن شهرزاد الأعور" الذي جعل منه الروائي راويا و"حاكيا" يستعير من شهرزاد المرأة راوية ألف ليلة وليلة وظيفتها في السرد والقيام بتوجيه الحكي، فاستمدّ منها ما يؤشّر إليها كاسمها الذي يوسم به وهو"شهريار"، وكأنه الصفة التي تحيلنا ببساطة على شهرزاد الليالي، غير أنه في الرواية ينماز عنها بكونه هو بطل الحكاية التي يرويها، ولعلّ الجملة التي افتتح بها الروائي مسار الحكي على لسان السارد(محمد بن شهرزاد)"في إحدى الليالي الممطرات الباردات من تلك السنة، وما أقلها خلال مواسم الجفاف، أمر الأمير وارث حظه الأميرال أبو السعد بنسعيد، بإحضاري إلى قصره"[1]، هي فاتحة سردية توحي أسلوبيا بلغة شهرزاد التي تحكي حكاياها ليلا وتسكت عن الكلام كل صباح أو قبل طلوع الفجر، وتخصص لكل ليلة قصصها وأحداثها ومغامراتها"كانت الحكاية قد انتهت قبيل الفجر في ما يشبه النشوة والحسرة في الوقت، أمر الأميرال إحدى مغنياته بأن تختم الحفل بأجمل ما لديها لكي لا تبقى إلا النشوة زادا لمواجهة النهار...ونودي لصلاة الفجر فاغتسلنا بسرعة وتخشعنا في رهبة ثم تفرقنا في اتجاهات أسرتنا لندخل-كالعادة- ظلمات الليل في النهار"[2]، هذا فضلا عن اعتباره"محمد بن شهرزاد" من قبل الأمير أبي السعد بنسعيد في قصره وحاكم الإمارة حكّاء يحسن تعاطي الحكايات وسردها كشهرزاد، والأمير يغدو مثل شهريار في ألف ليلة وليلة يستمتع مستلذا تشنيف سمعه بما يحكيه محمد بن شهرزاد والذي اختار العزلة

1- الميلودي شغموم: عين الفرس،ص4.

2- المصدر نفسه:ص36.

والانقطاع عن المجالسات وانشغل بالتنسّك والتعبّد، غير أنه يرغم على المجيء إلى القصر وممارسة هواية الحكي التي تسحر الأمير ومن معه، ويُهدَّد إن امتنع عن ذلك بالتعذيب والعقاب وفصل الرأس عن الجسد، فيؤثر الامتثال ويشرع في فعل الحكي دونما إبطاء أو تحجّج بأي عذر كان" استعجلي الأميرال:- متى تبدأ إذن !؟ احك أي شيء، لا يهمّ إن كنّا سمعناه أو لم نسمعه بعد ! أنا لا استطيع أن أحكي أي شيء، بل استطيع إذا قدرت على أن أجعل منه شيئا؟ دارت في رأسي"عين الفرس": لماذا لا تكون هذه الطرفة البداية؟...- نريد أن تعلم كل الإمارة بعودتك إلى المجلس، فأنت كبير حاكينا، لكي تفرح وتمرح بسحر حكاياتك الطريفة وتتسلى كما نتسلى نحن الآن بعد يوم مليء بالتعب والكد، تابع...

- ما سأحكيه لكم يامولاي...

قال:

- نعلم أنه خرافة فاحك..."[1].

كانت لفظة"احك" من أهمّ مفاتيح سردية الليالي، حين كان شهريار يستحثّ شهرزاد على الاستمرار في فعل الحكي والكشف له عمّا يحدث من مخبوء، وهو ما يعبّر عنه" عبد الكبير الخطيبي" بشكل أدبي مثير حين يعتبر عبارة"احك حكاية وإلا قتلتك" مبدأ جوهريا في سلسلة الليالي، ومبدأ قصصيا يشكل فتنة مطلقة، كما هو حافز استثنائي في الكتابة ومحور اللذة السردية[2].

هذا،وقد كانت الحكاية الرئيسة التي يمكن جعلها الحكاية الإطارية في الرواية، حكاية"عين الفرس" المروية التي يتقاطع فيها اللاواقع مع الخيال، ويتداخل العجائبي مع المألوف، وهي الحكاية التي أراد الراوي أن يختلقها من وحي الخيال ولكنه يجد نفسه متورّطا في تصديق السامعين له، وبأنها مكان واقعي له جغرافيته، وبأنها إحدى المدن

[1]- المصدر السابق:ص8-9.

[2]- ينظر عبد الكبير الخطيبي: عن ألف ليلة والليلة الثالثة،ضمن مؤلف جماعي: الرواية العربية واقع وآفاق،ص109.

الموصوفة، على الرغم من أنه أصرّ على نفي ذلك وأن"عين الفرس" مجرّد حكاية ليست إلا، بيد أنه يفشل في محاولته ويسلط عليه الأمير عقوبة الجلد والنفي إلى هذه المدينة الوهمية وهو في حيرة وذهول واستغراب ممّا يقع ومن هؤلاء الذين صدّقوه"أجلسوني على أريكة ومسحوا دمي بسائل زاد جراحي ألما ثم قدّموا إليّ عصير برتقال وعصير تفاح وعصير موز وعصيرا آخر، لم اتبيّن طعمه لأني آنئذ شعرت بالخازوق ينتصب تحتي:

- أين توجد عين الفرس؟

يا للسؤال البليد !أيمكن أن يطرح مثل هذا السؤال من كبير المؤنسين !؟

- لا توجد في أي مكان، قلت لكم إنه في كل الدنيا لا يوجد مكان بهذا الاسم وإذا وجد فعلا فأنا أعرف أن ذلك مجرد صدفة !

هم يظنون أننا نحكي لنتحدّث عن مكان معين ونحن نذيب المكان لتكون الحكاية ممكنة.

- نحن على يقين بأنها توجد في مكان ما، وفي مكان غير بعيد عنّا ! بالطبع، مكان الحكاية كزمانها أقرب إلينا من حبل الوريد، ولكن"[1]، وأما الحكايات الثانوية التي تضمنتها الرواية وكانت بمثابة التفريع الحكائي للحكاية الإطار فيها حكاية"الرجل الطيب والولد الضال" أو قصة الطاهر الطيب وزوجته وحميد ولد العوجة الخبيث، التي رواها المهدي السلوقي، ثم حكاية البنت العجيبة وعلاقتها بالسارد الذي نفي إلى مدينة "عين الفرس" ومكثه هناك تسعين يوما، ليبحث فيها عن أجوبة لأسئلة عديدة تتعلق بالوجود وبحقيقة الحكاية، وبكنه وجود هناك وإعادة اكتشافه للواقع وصلته بالخيال والعجيب" إذن كان عليّ أن أقاوم على واجهتين متناقضتين خوفا من البله أو الجنون، ولكن...هكذا بدأت علاقتي بعين الفرس الفعلية-الفعلية أو الخيالية !؟..ناهيك عن إمكان اختلاط الواقع بالحكاية، عن إمكان تحول الواقع إلى ذيل الحكاية أو العكس !...على كل حال، كانت علاقتي بهذه المدينة الصغيرة علاقة صدفية..وهذا

1- الميلودي شغموم: عين الفرس،ص39- 40.

سبب كاف وحده للشك في طبيعتها...علاقة مختلفة عن علاقتي بأهل المدينة الكبيرة- العاصمة-"[1].

وأمّا نص "الحوات والقصر" للطاهر وطار، فله هو الآخر حظه من استلهام الشكل السردي والفني لبنية الليالي العربية، ولو ضمنيا وبصياغة حاول فيها الروائي إعادة كتابة نص على أنقاض حكاية خيوطها منسوجة بالإطار العام للغة ألف ليلة وليلة، فكانت الرواية عالما حكائيا ينبض بمكوّنات وأبعاد العجائبي لألف ليلة وليلة، ابتداء بالبطل عليّ الحوات الذي بدا وكأنه أحد أبطال الحكاية الشعبية أو حكايات الليالي البسطاء الذين يتحولون إلى خارقين ، ينتقل ويرتقي من مواطن بسيط يمارس الصيد ويبحث عن لقمة عيشه راضيا بما قدّر له، يتصف بالكرم والنبل والعطاء "يرفض أن ينال جزاء عن واجب قام به، يقولون في قريته إنه يوزع مجانا كل السمك الذي يصطاده"[2]، إلى كائن مختلف يركب الصعاب والمجازفات، ويختار وجهة محفوفة بالمخاطرات والتضحيات والمغامرات، يرحل نحو مصيره بعزيمة وثبات وكأن سندباد جديد مؤمنا بضالته ومتسلحا بشجاعته وطيبته.

لقد بدت روح الليالي مبثوثة في أجواء وجنبات النص، لاسيما من خلال الحكاية الإطارية المحورية التي انبرى بها مجرى الحكي، ويمكن اختزالها في تلك الليلة التي كانت فاتحة هذا الحكي ومبدأه، وهي الليلة الليلاء التي احتضنت الحدث الإشكالي الذي يشكل مادة الرواية، متمثلا فيما وقع للسلطان وتعرضه لمحاولة اعتداء واغتيال من قبل مجهولين أرادوا قتله والقضاء عليه، مما يجعل علي الحوات منشغلا أيما انشغال بالواقعة ويفكر في الآن ذاته بقيامه بمبادرة طيبة تنم عن حسن نيته وسذاجته، نحو السلطان الذي تمكّن من النجاة،ولعل أنسب هدية يقدر عليها اصطياده لسمكة ضخمة منقطعة النظير، ثم حملها وسفره صوب القصر ليهديها إياه- السلطان- تعبيرا له عن حبوره واحتفائه بنجاته

---

[1]- المصدر السابق:ص53.

[2]- الطاهر وطار: الحوات والقصر،ص48.

وسلامته،وما استتبع ذلك من حكايات فرعية أخرى توالدت في أعطاف الحكاية الرئيسة بالتنامي والتناسل، كحكاية علي الحوات مع السمكة العجيبة، وحكايته مع القرى السبع، وهكذا تنشأ معالم الحكاية إلام التي تنهض في أصلها على تلك"الليلة الليلاء" التي تبدو وكأنها ليلة مقتطعة من ليالي شهرزاد غير محكية، أو كأنها"الليلة البيضاء" بلغة عبد الكبير الخطيبي، التي تعدّ مبدئيا عنصرا سرديا ونظرية للحكاية وخلفية لمشاهد الفتنة[1]، باعتبارها مفتاح الحكاية وسرّ الوحدات السردية، بخاصة وأنها كانت موضوعا محوريا في أثناء حوار علي الحوات مع رفقائه وحافزا لتشويق المتلقي، على طريقة شهرزاد التي تشتهي إشباع فضول متلقيها شهريار بكل ما أوتيت من السحر والإغراء في صنع المحكي، وهو ما يستعار في الرواية لصالح شخصية من شخصياتها – بوجمعة- التي يمنحها الروائي سمة من سمات شهرزاد في المبادرة برواية الحكايات وغيره يصغون بفضول شهريار"لو تركتم"بوجمعة" يعطينا تفاصيل ليلة جلالته في الغابات، فهتف الحوات الأول:

– أرأيت يا علي الحوات كيف يقاطعونني...مع أن الأمر يتعلق بليلة ليلاء، عانى فيها جلالته الأهوال العظام، فإنهم لا يبدون أي اهتمام.

– انك تتهمنا يا بوجمعة.

تساءل أحدهم، فردّ عليهم:

– أريد أن أقول، إن المسالة على جانب من الأهمية، فجلالته تعرّض لمحاولة قتل.

– بل يقال انه قتل.

قاطعه احدهم، فبادر آخر:

– لا يمكن أن يموت جلالته على يد أعداء أو لصوص، انه تحت رعاية الله وفي حفظه.

– لو تركتموني أروي الحكاية كما وقعت، تعلمون أن خال جاري رضيع بستاني القصر، لقد بلغتني الحكاية منه، من الجار أعني.

---

[1]– ينظر عبد الكبير الخطيبي: عن ألف ليلة والليلة الثالثة(مرجع سابق)،ص117.

- نعم، نعم واصل يا بوجمعة"[1].

استعمل الروائي في سياق تقديم الحكاية الكبرى/حكاية الليلة الليلاء، صيغتين حكائيتين بارزتين في الموروث الشعبي بعامة وهما"يقال" و"بلغني"، مثل الذي نلفيه على لسان"شهرزاد" التي تلجأ كل مرة إلى صيغة"بلغني أيها الملك السعيد"، لتوثيق الحكي وتثبيت سنده السردي واستدراج السامع"شهريار" إلى التصديق والاستزادة،وهو ما يعززه أحد الدارسين حين يذهب إلى أن"الراوي" في النصوص السردية العربية مسكون بهاجس التوثيق الواقعي، انه يستعمل كافة الصيغ الإسنادية كحكى، روى، بلغ،حدّث، قال، كي يمنح الشمول لحكايته ولخبره الذي ينقله، حيث يُدخل جماعةً من المحكي لهم في زمرة المتلقين أو المشاركين له في التلقي"[2]، كما يمكن استحضار في هذا المقام نصا من الليالي نلفيه يتقاطع إلى حد ما مع نص" الحوات والقصر"، قد يكون الروائي عمد إلى استثمار مادته الحكائية والبناء على أنقاضه حكاية جديدة يعالج من خلالها أوضاعا سياسية واجتماعية معينة يعيشها الفرد الجزائري راهنا أو في مرحلة ما من تاريخه المعاصر، وهي حكاية"الصياد والعفريت" حينما أمر العفريت الصياد أن يطرح شبكته في البركة ثم يخرج ما بها من سمك ويذهب بها إلى الملك عله يمنحه مقابل ذلك ما لايتوقعه" وإذا في وسطها بركة ماء فوقف العفريت عليها وأمر الصياد أن يطرح الشبكة ويصطاد من البركة وإذا بهذا السمك ألوانا الأبيض والأحمر والأزرق والأصفر، فتعجّب الصياد من ذلك ثم انه طرح شبكته وجذبها فوجد فيها أربع سمكات، كل سمكة بلون، فلما رآها الصياد فرح فقال العفريت: ادخل بها إلى السلطان وقدّمها إليه فانه يعطيك ما يغنيك"[3].

لعله التقاطع بين الحكايتين الذي يسوّغ فكرة التماهي والتناص بينهما أي بين "الصياد والعفريت" و"الحوات والقصر" على اختلاف موضوعهما وعالمهما ورؤاهما

1- الطاهروطار: الحوات والقصر،ص13- 14.

2- عبد الوهاب شعلان: السرد العربي القديم، البنية السوسيوثقافية والخصوصيات الجمالية، مجلة الموقف الأدبي، ع413،ص130.

3- ألف ليلة وليلة، ج1،ص23.

ومصير صياديهما، غير أنهما يتعالقان ويتوحّدان في النسيج العجائبي لأحداث كليهما ومغامراتيهما وسحر الأجواء التي تلفّهما.

وعليه، فإنّ آلية توظيف بنية الليالي السردية في النصوص الروائية التي وقعنا عليها، فضلا عن توالد الحكايات وتضمينها وتعددها،هي مما يمكن اعتباره مادةً وشكلا سرديين ينطويان على حمولة عجائبية مكثفة ّ، يتطور فيها الحكي من العجب إلى الأعجب، ويجرّد خلالها الواقع من مألوفيته وسكونه، فتتحول الحكاية روائيا بذلك إلى واقع جديد، وكأن العجب الموجود في الحكاية يوجد نظيره في الواقع كما يرى الناقد"سعيد يقطين"[1].

2- موضوعة الرحلة والمغامرة:

تمثّل موضوعة الرحلة في النصوص الروائية مكونا سرديا عجائبيا، يسهم في تشييد الحكاية واستكمال وحداتها البنائية، ومن ثمة تغدو الموضوعة عنصرا حيويا يعمل على تفعيل الحكاية وتحقيقها، ويندمج على مستوى التشكيل ليصير وحدة ملتحمة بالمكونات الأخرى في النص الروائي، ولذلك توظف الرحلة سرديا بالقيمة التي وظفت بها في السرد العربي القديم لاسيما في سرد الليالي التي نلفيها في الغالب أداة لافتتاح الحكي، مما يجعلها-الرحلة- أكثر من كونها حلية أو شكلا ثانويا، وإنما"نسيج بؤري تنتظم عبره ومن خلاله جل حكايات النص في إطار من الدينامية التي يخلقها والحركية في توالي الأحداث وتوالدها مشبعة بالإغرائية والعجيب"[2]، كما يجعلها عنصرا متحركا وحافزا" في بنية الكتابة ذات الحضور الكثيف نظرا لوظيفته التي تعمل على توسيع حقول المعنى وإضفاء طابع الحركية على الأحداث من اجل تجديد أنفاس الحكي وإمكان خلق إغرابية تطبع هذه النصوص"[3].

---

[1]- ينظر سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي(مرجع سابق)،ص68.
[2]- شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي،ص72.
[3]- المرجع نفسه:ص69.

و إنّ الرحلة قبل أن تستثمر سرديا تعتبر بمثابة عنصر مدعّم للحكي ومحفّز له بما يتيحه"من تغيّر على مستوى مادة الحكي ومنظورات السرد في أي عمل حكائي"[1]، فقد عرفت كذلك شكلا فنيا خالصا وخصبا في الثقافة العربية الكلاسيكية وبدت وكأنها فن من فنون القول العربي، يصف مجالات الحياة عند الرحالة الذي سجل رحلته، أو حكاها لغيره ثم سجلها، مما يعني أن الارتحال بعامة سمة عربية قديمة[2]، وبهذا فان الرحلة اغتدت في النص الروائي مكونا فنيا وأسلوبيا، يستعيره الروائي للرفع من حرارة التشويق وتخليص حكاية الرواية من الاختناق، ونقل اللغة السردية من الرتابة إلى الحركية، فيذهب في استثمار ذلك مستعملا أشكالا مختلفة وطرائق عديدة، بغية التجديد في الصوغ والتنويع في تشكيل المتن السردي ارتكازا على هذا العنصر أي الرحلة الذي يعتبره البعض رئة يتنفّس منها المتخيل[3]، وهو المتخيل الذي يمنح للحكي مساحة واسعة من المتعة غير المألوفة، والتي تغطي واقعا متعددا حيث لا يمثل العجائبي إلا هدبا من أهداب هذا المتخيل بتعبير "**جاك لوغوف jaques le goff**" المؤرخ والناقد الفرنسي ضمن المؤلف الجماعي رفقة كلّ من توفيق فهد ومحمد أركون الموسوم بــ: الغريب والعجيب في إسلام العصر الوسيط[4].

من هذا المنطلق نلفي موضوعة الرحلة في شكلها الرمزي والخيالي ذات حضور جلي في نصوص المدوّنة، وظفها الروائيون بحثا عن استيلاد وإثارة روح المغامرة والمفاجأة والتعجيب في تضاعيف النص، لأنها- الرحلة- يمكنها الاستجابة في منظور البعض أكثر من غيرها لحاجة من أكثر حاجات البشر انتشارا وهي لذة الجديد والغريب والمغامرة[5]، كما يمكنها أنه تعبّر في جانب آخر عن"رغبة عميقة في التغيير الداخلي تنشأ متوازية مع

1- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي،ص65.
2- ينظر أسماء أبو بكرمحمد: ابن بطوطة، الرجل والرحلة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت،1992،ص9- 11.
3- ينظر شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي،ص76.
4- نقلا عن المرجع نفسه:ص296.
5- ينظر جورج ماي: السيرة الذاتية، تر:محمد القاضي وعبد الله صولة، بيت الحكمة، قرطاج،تونس،1992،ص149.

الحاجة إلى تجارب جديدة أكثر من تعبيرها في الواقع عن تغيير مكاني"[1]، وكأنّ الغاية الرئيسة من هذا التوسل لبنية الرحلة في كتابة الرواية، إضافة إلى الطابع العجائبي الذي تخلقه، هي البحث عن الذات وعن واقع آخر يراد الرحيل إليه، رفضا لواقع موجود مستهجن أو غير مستحب وهروبا منه كما يرى أحد الدارسين[2]، بمعنى أن الروائي قد يلوذ بهذه التقنية في تبليغ الموضوع السردي، سواء من خلال الحلم أو الخيال، عله يطرح في عالمه الواقعي رؤاه وأحلامه التي لم تتحقق في دنيا الواقع[3].

ولعلّ أبرز نص من نصوص المدونة في تمثيله هاجس البحث بالارتحال على مستوى التخييل في ثوب غير مألوف لدى الكثير من الروائيين المعاصرين، رواية"كتاب التجليات" حيث ألبسها صاحبها"الغيطاني" لبوس الرحلة الصوفية المستوحاة من تراث الصوفيين، ومن تجربة"الكرامة" على وجه الخصوص، التي تشمل على مبدأ الرحلة في البحث الروحي عن المطلق والحقيقة، باعتبار الرحلة في الكرامة وفي التصوف بعامة هي منزلة أولى إذ التصوف رحلة إلى الله وهجرة كبرى وسلوك إلى الحق[4]، كما أن هناك من قدّم الكرامة على أنها حكاية صوفية تعتبر مثالا قديما للقصة العربية اللاواقعية[5]، ولعل الحلم هو من أقدر وأنسب الوسائل لدى المتصوف في معايشة تجربة الارتحال نحو غايات أسمى والقفز فوق واقعه الذي لا ينسجم مع توقانه إلى اللامحدود والأفضل وقلقه القاهر، وذلك لأن الحلم لا يخضع للمنطق والمألوف فضلا عن انه يقفز فوق القيود والسائد والإكراهات المجتمعية[6].

1- د.نادية محمود عبد الله: الرحلة بين الواقع والخيال في أدب أندريه جيد، مجلة عالم الفكر،مج13، ع4، الكويت،1983،ص97.

2- ينظرد. حسين محمد فهيم: أدب الرحلات ، ع138، سلسلة عالم المعرفة(يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)،الكويت، 1989، ص43.

3- ينظر محمد الصالح السليمان: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث 99،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000،ص9.

4- ينظرد.علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، القطاع اللاواعي في الذات العربية،ط2، دار الأندلس للطباعة،بيروت،1984،ص54- 55.

5- ينظر المرجع نفسه:ص45.

6- ينظر المرجع نفسه:ص48.

ذلك ما اتكأ عليه الروائي"الغيطاني" في"التجليات" حين جنح إلى استلهام كل هذه العناصر في تشكيل رحلة السردية، منطلقا في ذلك من فكرة العودة ومحاولة استعادة التجربة وتذكرها ثم تدوينها من جديد، بعد أن كان السارد البطل في عالم بعيد عن واقعه وبعد أن حاول السفر في عالم التجليات بحثا عن الارتقاء والاستنارة وتحقيق المبتغى في الهروب من الواقع، ومن ثمّ إعادة تشكيله ولو حلميا كما يفعل الصوفي السالك إلى التجلي"لما اكتمل إيابي فرغت إلى نفسي استعيد واسترجع بينما زمن المحن يلوح ويبدو ، صرت في بوار لا تطمئن بي دار ولا يقرّ لقراري قرار، صرت متحركا وساكنا، بعد أن كنت أشبه بطير يطير من غصن إلى غصن... رجعت بعد أن كنت الطالب والمطلوب، العاشق والمعشوق، فلم يكن رحيلي إلا بحثا عني ولم تكن هجرتي إلا مني وفيّ وإليّ...رجعت فهان عليّ أن يتلاشى كل ما رأيت، فعكفت ودوّنت، لعلي آتي مما رأيت بقبس، أحيانا وضحت وأحيانا رمزت ولوحت، سترت وما أفصحت...لكنني بعد أن امتلكت بياني وكدت انتهي من الكتابة، خطر لي أن أفرغ يدي من هذا الأمر الجلل، خوفا من قلة التحقيق، وعدم قدرتي على التحقيق، فعزمت ومزّقت كل ما دوّنت شتته وذريته وصار كأنه لم يكن، صار نسيا منسيا، صار أمرا مندثرا بعد أن كان مسطورا"[1]، غير أن البطل الذي عاد من رحلته المضنية والعجيبة والتي لم يحقق فيها مراده ببلوغ لذة التجلي القصوى كما يعتقد المتصوف السالك في كرامته، عاوده صوت هاتف خفي وهو هنا بمثابة الحلم لدى الصوفي، حين يناديه فجأة وهو على هذه الحال من التعبير الحزين عن رحلته المتخيلة الشفافة" عند ساعة يتقرر فيها الفجر، صاح بي الهاتف الخفي...يا جمال ..انتبهت، فإذا بنور ساطع يشرق في ليل نفسي، نور ليس مثله مثل حتى ظننت أني عدت إلى مركز الديوان البهي"[2]، فيعود من جديد بين اليقظة والنوم إلى الانخراط في رحلة متجدّدة، ومعانقة السفر الروحي المشفوع بالجدل الحاد بين

---

[1]- جمال الغيطاني: كتاب التجليات،ص5- 6.

[2]- المصدر نفسه:ص6.

الرغائب والطموحات وإكراهات الواقع، بين نعومة المتخيل وعنف هذا الواقع المعيش، ولهذا يغتدي الحلم في مثل هذه الرحلة سفرا يخضع بدوره للاستذكار ثم للكتابة ومقتضيات التحويل من الشفوي المتذكر إلى المكتوب المكثف كما يقول شعيب حليفي[1].

لقد جاء سفر بطل التجليات سفرا عجائبيا عبر أسفار صوفية ثلاثة، تجاوز داخلها الأمكنة والأزمنة، واخترق الحجب والحواجز" بعد أن قطعت اليباب واخترقت الحجب وتساقطت أمامي كل الحواجز التي لا تقدر على اجتيازها الطبيعة الإنسانية"[2]، فكانت بنية السفر نظاما حكائيا مهيمنا على كل أجزاء النص، بخاصة وأن عنصر السفر قد اعتبر لدى البعض من أهم محدّدات الأدبية[3]، بل يذهب البعض الآخر إلى أن عنصر السفر قد تجذّر في الحكي العربي القديم ووظف بشكل مركزي في البنية الحكائية كحافز على استخراج العجيب والمدهش[4]، ومن ثمة فإن سفر التجليات هو سفر استعاد فيه الروائي شكل الرحلة الصوفية وأسلوبها، وتحويلها من خطاب صوفي محض إلى خطاب سردي ذي دلالة جديدة، بحيث تكون رحلة البطل إلى زمن آخر مطلق(وهو زمن صوفي) غير الزمن الواقعي الذي اعتبره السارد"زمن السوء" متنقلا فيه من حال إلى حال ومن فضاء إلى فضاء، معتمدا في تنقله على تجربة العروج في الملكوت، وخاصية الطيران(العجيبة) التي يتخيلها السالك أو الصوفي في الكرامة الصوفية[5] "طرت مرتفعا، وطرت منخفضا... عجبت وإن كان عجبي الآن أخف من ذي قبل لكثرة ما رأيت، وغرابة ما جرى لي..وإنّ ما أشهده وما شهدته ليس بالمحط الأخير، فالترحال مازال

1- ينظر شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي،ص267.

2- الغيطاني: كتاب التجليات،ص5.

3- ينظر الخامسة علاوي:العجائبية في أدب الرحلات،ص16.

4- ينظر شعيب حليفي: المرجع السابق،ص73.

5- ينظر علي زيعور: الكرامة الصوفية(مرجع سابق)،ص0.

ممتدا، وعلم مداه عند ربي"[1]، وكذا في هذا السياق" يستمر تحليقي في لحظات غروبية كابية، و لم أكن أدري ما افعله عندما يجيء الليل، هل سأحط على الأرض حطا،أو آوي إلى قمة جبل يعصمني من الأذى المجهول...يطول تحليقي، أسبح في غمام، أعبره ويعبرني"[2]، وكأن البطل يروم من خلال رحلة التصوف هذه وبكرامة الطيران التي يؤمن بها العارجون، التعبير رمزيا عن الرغبة في تجاوز جملة القوانين الكونية والنفسية للطبيعة البشرية، والتخلص من رتابة الواقع"السيء" اجتماعيا وسياسيا على وجه الخصوص، بحثا عن بناء"يوتوبيا" فاضلة مفعمة بعناصر العجائبي واللامالوف، ولو كان السبيل إلى ذلك بالحلم والتخيل واستعارة نموذج الرحلة الصوفية الروحانية المفارقة لمادية وتسفّل الواقع الملموس.

يمتطي نص"الحوات والقصر" لوطّار متن الرحلة العجائبية، ولكن ليس على شاكلة نص"التجليات" الذي يرحل فيه صاحبه كالصوفيين العارجين، بل يبدو أن الروائي قد استوحى معالمها وهيكلها من نصوص الليالي(ألف ليلة وليلة) أو من نصوص الحكاية الشعبية حيث يتجلى البطل عليّ الحوات منذ أول وهلة عازما على الرحيل، وقطع المسافات ومجابهة المجهول، لأجل بلوغ غايته وإدراك مناله، أي ملاقاة السلطان في قصره الذي نجا من الموت أو من الاغتيال في تلك الليلة الليلاء، وفي غابة الوعول، ويريد الحوات أن يهنئه ويهديه هدية ما، تعبيرا رمزيا منه عن مدى ابتهاجه بمنجاته هذه، فتكون الرحلة عبورا حافلا بالمغامرات والأهوال والمكابدات، انطلاقا من قريته"التحفظ والصراحة"، يمكن تشبيهها إلى حد ما برحلات"السندباد" السبع في الليالي، وقد قطع علي الحوات هو الآخر سبع محطات/مراحل وهي عبارة عن قرى سبق ذكرها، ينتقل بينها من الواحدة إلى الأخرى، ويعايش كل مرة حادثة غير منتظرة فيها الكثير من

[1]- الغيطاني: كتاب التجليات،ص231- 232.
[2]- المصدر نفسه:ص219- 220.

جوانب الخرافة والخارق والعجيب"هذا هو اليوم السابع الذي غادرت فيه قريتي ولا أخفي عنكم، أنني شاهدت من الغرائب والعجائب ما لم تره عين، و لم تسمعه أذن"[1].

وهو حين يشرع في الرحلة ومفارقة الأهل، يصنع مثل أبطال الحكايات والسير الشعبية والأساطير، يودّع قومه ومحبيه وأقاربه لأنه لايعرف بالتحديد مصيره الذي ينتظره بعد أن يحمل هديته"سمكته العجيبة" بكل صدق وعزيمة"إلى اللقاء يا أهل قريتي العزيزة، أحبكم ، أحب قريتي، أحب إخوتي، أحب جلالته، أحب جميع الناس"[2]، فتبدأ رحلته"السندبادية" غبر القرى السبع مقتربا من سكانها ومتعرّفا إلى مشاكلهم وحاجاتهم ومطالبهم وطبائعم وعلاقاتهم بالقصر وبالحاكم، مما يؤدي إلى انتشار خبره(علي الحوات) في كامل أرجاء القرى السبع وقصة مع السمكة الخارقة التي يحملها إلى القصر"فما أن دخل القرية الثانية حتى استقبلته جماهير غفيرة، تتطلع إلى السمكة المتدثرة في الرداء"[3].

يخوض عليّ الحوات رحلته مغامرا ومغتربا في الآن ذاته، يغامر كالأبطال الشجعان الذين لا يرجعون عن وجهتهم مهما تعرّضوا للشدائد والأهوال، ويشعر بالاغتراب في عالم لا يوجد فيه أمثاله يؤمنون بالخير والسلام والطمأنينة، ويحاولون محاربة الشر وتوثيق الصلة بين الحاكم والرعية، وهكذا أضحت رحلته بين أهالي القرى حكاية عجيبة محل إعجاب وتعجّب ، وصارت الألسن تتناقلها وتتداولها بدهشة وذهول منسوجة بطلاقة مخيلتهم، بصيغة"يقال" الموظفة بشكل لافت للنظر في الرواية، وهي الصيغة اللغوية التي قد توحي بالأصول الشفوية للحكاية الشعبية التي لا مؤلف محدد لها أوبالأصول الأسطورية في بنيتها الحكائية غير الواقعية "يقال انه مرّ في وضح الشمس، دون أن يراه أحد تكوّر مثل غمامة، واقتحم الشوارع وظنّ الناس أنه زوبعة، ظنوا أنه ثعبان مشعر يلتف في الرمال ويرقب الريح السموم، البعض لم يتفطن قط للزوبعة بينما البعض استغرب

---

[1]- الطاهروطار: الحوات والقصر،ص118.
[2]- المصدر نفسه:ص38.
[3]- المصدر نفسه:ص39.

حدوثها في غير موسمها"[1]، "يقال إن علي الحوات رفع من القصر بقوة خارقة"[2]، "يقال إن دموع علي الحوات أغرقت القصر في فيضان، وانّ جدران القصر، وكل صخوره تحولت إلى ملح"[3].

ومنه،فقد كستْ موضوعة الرحلة جسدَ رواية"الحوات والقصر"، وكانت بمثابة الإطار الذي صيغت فيه المشاهد والأحداث العجائبية للنص، منذ بدء الرحلة وتوفير أسباها، مع ما اكتنفها من مسيرة البطل السندبادية الشاقة والحافلة بالمغامرات وبالتفاصيل المشوّقة، إلى غاية بلوغ منتهاها وتحقيق البطل سرّ الرحلة ومقاصدها ولو على حساب نهايته التراجيدية مكافأة له على مسعاه الطيب والنبيل(في تعذيبه وتقطيع بعض أعضائه كاليدين اللتين تدلان هنا على الفعل والحركة، واللسان في دلالته على التعبير وحرية الرأي مما له علاقة بمشروعات المجتمع والسياسة)"وكيف تريدهم أن يحرموه من الحديث إن لم يقص لسانه لا شكّ أنهم يعنون ذلك"[4]، غير أن الحوات كان رغم تراجيدية مصيره بعد تمام الرحلة، وجزائه المأساوي الذي لا يستحقه وكأنه سنمار، مضاهيا البطل الشعبي الخارق الذي يقاوم الشر والأعداء وفي مستوى آمال الناس وطموحاتهم" بطولته الخارقة وربما بالأدوات السحرية التي ترصد له أيضا، وكلما كانت مشاكل الأمة قاسية ومستعصية كبرت صورة البطل وعظمت بطولاته وازدادت العناية الإلهية"[5].

وأمّا نص"رمل الماية" لواسيني، فموضوعة الرحلة فيه تبدو جلية التوظيف تأسيسا على كل مواصفات البناء الحكائي للرواية منذ أن قرّر البطل المحكي عنه"البشير الموريسكي" بلغة تفوح منها رائحة حكايات ألف ليلة وليلة التي روقها شهرزاد لشهريار، ولكن على لسان دنيازاد الراوية الجديدة لليال عجيبة أخرى تضاف إلى دفتر الليالي

1- المصدر السابق:ص57.

2- المصدر نفسه:ص266- 267.

3- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

4- المصدر نفسه:ص243.

5- طلال حرب: أولية النص، نظرات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي،ص140.

الأصلية، قرّر الرحيل من بلدته(حي البيازين الغرناطي)،مدفوعا إلى ذلك دفعا بعد الاضطهاد والمضايقات والمطاردة" لا ترحل...لا ترحل...لاترحل...لكنك رحلت وملأت عينيك بالدنيا، تقول دنيازاد لملكها الذي يأكل الدود عينيه"[1]، فركب السفينة في شاطئ "المارية" حزينا يملأه الشوق واللوعة لا يدرك ما ينتظره من مخاطر وأهوال فارّا من محاكم التفتيش التي صارت تحاصر وتبحث عن كل المسلمين أمثاله بعد سقوط غرناطة"الفردوس المفقود"" كنت قد هربت من حيّ البيازين باتجاه المارية..آه يا المارية؟؟؟ فيك الحنين وفيك أجمل ما يحلم به القلب العيّان...بحثا عن الأشواق التي لاتموت، فيها الكثير من حزني وشوقي، حين غادرت مدينة البحر كانت محاكم التفتيش تحضر الأرواح وتبحث عن الأصوات المخفية بين الناس"[2].

شاءت له الأقدار أن يركبَ البحر ويبحر من مرفأ المارية كالسندباد مغامرا في الآفاق والمجاهيل، تاركا قلبَه في موطنه حيث يسكن حبه وحنينه ،وحاملا أشجانه وآلامه وجسده المثقل بهموم كثيرة" حملت حزني وجسدي وعبرت البرية وجبال غرناطة حتى وصلت إلى مرفأ المارية الصغيرة، كانت تنتظره هناك بعيون مليئة بالحيرة والشوق والخوفماريانة الغجرية، كان من الصعب عليها تركها وسط الفراغ وكان من الصعب عليها ترك نجوم المارية التي ولدت تحت نورها الوهاج وكانت محاكم التفتيش ...ترفع في وجوهنا محارقها وإرهابها وتملأ المدافع الإيطالية بأشلاء الهاربين من الموت إلى الموت، قلت لها بعد اليأس الكبير الذي اعتراني بعد فشلي في إقناعها بالذهاب معي باتجاه العدوة الأخرى التي وعدتنا بالجنة والخير والأنوار"[3]، فيرحل بحريا كالسندباد ولكنه يختلف عنه في كون السندباد هو الذي اختار رحلته رغبة في المغامرة مع توقه إلى الأموال والعثور على الكنوز"لم تكن رحلاته السبع ومغامراته من أجل الكسب والحصول على المال

1- واسيني الأعرج: رمل الماية،ص21.

2- المصدر نفسه:ص38.

3- المصدر نفسه:ص38- 39.

فحسب، وإنما كانت استجابة لنزعة فطرية في نفسه إلى المغامرة وركوب الأخطار ومحاولة إثبات ذاته وإضفاء معنى على وجوده من خلال ارتياد المجهول والمغامرة"[1]، وأما البشير الموريسكي فلم تكن رحلته وارتياده المجهول إلا كرها وخوفا على نفسه من القتل.

وهكذا يعيش البطل مغامرة الرحلة حيث تعترضه الكثير من الأهوال وعجائب الأحداث زمنا ومكانا، لاسيما حين يجد نفسه في فضاء عجائبي ينفتح على شتى دلالات اللامألوف والسحري، استوحاه الروائي من النصوص الدينية، من القرآن على وجه التحديد، وهو فضاء الكهف الذي يعتبر بؤرة محورية في المسار الحكائي لرحلة الرواية، ففيه ينام مئات السنين وفيه يستيقظ ويحلم ويستذكر، وفيه يعيد كتابة التاريخ العربي بعيدا عن لغة القوالين في الأسواق الشعبية وعن المؤرخين المزيفين" أن ما عاشه في الكهف يتجاوز المنطق البشري وانه عاد ليروي أيام القيامة، أو هكذا قيل فأجاب مؤكدا أنه لم ير إلا الدثيا ي حلمه الإغفاءة سوى ...وجحيم اللون الاسود الذي كاد أن يمحو ملامح الذاكرة"[2]،"لكنك أنت البشير الموريسكي الأخير الذي عبر المحيطات وأمواج المتوسط الذي كاد يومها أن يفقد زرقته ويلبس حداد الظلمة، ما موقعك وسط هذا الهوس الذي يبدأ صغيرا وانتهى في شكل قيامة، هو ذا السؤال الذي داهمك وأنت تقرأ الأبجديات القديمة، التي أمحت بفعل الزمن، على جدران الكهف المخرمة، عليك أن تعيد تركيب الوقائع بهدوء، هكذا قلت وأنت تحاول فهم وضعك داخل الكهف الذي فتحت عينيك داخله"[3].

ارتبطت رحلة البشير الموريسكي في البحر برحلة الذاكرة في دهاليز ومتاهات الزمن الغرناطي الملتبس بتداعياته العربية المشتتة، انبعاثا من دائرة الكهف العجائبية المغلقة

1- د.علي عشري زايد: الرحلة الثامنة للسندباد،دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر،ص28.
2- واسيني الأعرج:رمل الماية،ص12.
3- المصدر نفسه:ص15.

والمظلمة، فتشابه آنئذ بل تماهى الحاضر مع الماضي، والتاريخ يكاد يعيد نفسه بأحداثه وغرائبه مع قوة النوستالجيا"...قلت وأنت تبحث عن إجابات مفقودة داخل ذاكرتك التي نسيت كل شيء سوى أنين غرناطة البعيدة ، التي صارت حلما من أجمل الأحلام التي نراها واحدة في العمر ولاتتكرر أبدا، لا يمكن أن يكون ما حدث مجرد إغفاءة حدثت معك عندما قادتك مياه المتوسط إلى أعماق هذا الكهف الهرم، يقول رواة الأخبار"[1]،" آه ياسدي لقد أيقظت فيّ النشيد الأندلسي المليء بالحنين، ملكي الوحيد الذي لم يقتل طوال الرحلة"[2]،"آه يا سيدي لو تعلم ولكنك لا تعلم قالها البشير الموريسكي وهو يعرس عينيه في الأرض بحثا عن تربة دافئة وسط هذا الزحام ووسط الذاكرة المهزومة، النشيد الأندلسي مازالت حرارته تملا قلبي وذاكرتي لقد أنشده جسدي في ذلك الزمن البعيد مصحوبا بالنغمة الاسبانية، ممزوجا بعذابات الفجر الغرناطي الذي حين استيقظ في الصباح وجد نفسه وحيدا، وسط الفراغ المطلق، سبعة قرون يا سيدي ذهبت مع الريح"[3].

وتنتهي الرحلة العجائبية للبشير الموريسكي شبيه السندباد من البحر إلى سجن جملكية شهريار بن المقتدر وتقترب الليالي السبع من الاكتمال، ويتحرر من زمن الكهف وانغلاقه، نحو زمن آخر لا يختلف كثيرا في ظلمته وفساده وتعبيره عن ظلمات التاريخ المتكرر"سأله شهريار بنوع من الخبث الظاهر:تقول يا السي البشير انك موريسكي، نعم يا سيدي، أجاب البشير بدون أي تفكير، واصل الحكيم، وتقول أنك قادم من الأندلس، وأنك كنت تعيش في غرناطة قبل ثلاثة قرون، ابتسم البشير، نعم، لقد غادرتها سنة 1687، أنا لا أضيع التواريخ يا سيدي، ولكن يا البشير، أضاف شهريار بن المقتدر،

1– المصدر السابق:ص17.
2– المصدر نفسه:ص311.
3– المصدر نفسه:ص313.

نحن في سنة 1987، والسنة تكاد تنقضي. – أعرف هذا يا سيدي !!هكذا قيل لي، لكن لم أشعر بأي فارق في هذا القصروذاك"[1].

ويأتي نص"صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض الذي نجعله آخر عينة لتمثيل موضوعة الرحلة،فالرحلة فيه قد جاءت ضمنيا أي عنصرا حكائيا داخليا يسهم مع عناصر سردية أخرى في نسيج البناء السردي للرواية بصفة عامة، دون أن يجعل الروائي من هذا العنصر مؤطرا أساسيا للحكاية، غير أنه يضفي ظلالا عجائبية واضحة على لغة الحكي وتطور الأحداث، ويمكن تعيين شكل الرحلة ببساطة من خلال تلك الرحلة التي قام بها"الطاهر العفريت" لأجل البحث عن العقد المفقود، وهو عقد منقطع النظير يكاد يكون عقدا سحريا وخرافيا لصاحبته" زينب" الفاتنة، التي تغار منها كل نساء الربوة بخاصة"جاكلين"، ضاع منها ولا تدري كيف تستعيده، فيتجرّأ"الطاهر العفريت" دون كل رجال الربوة العالية، ويتحمل بشجاعة ومسؤولية البحث عنه، والرحيل عن الربوة زمنا طويلا" وتفتحينهما على عقد ذهبي، جميل إلى حد الخرافة، جمال الاساطير، ولألف ليلة وليلة...شيء ظللت به تحلمين منذ يوم الضياع...حلم جميل يتحقق..كيف استطاع العثور عليه بعد أكثر من مائة يوم من أيام الحشر، لم تتعوّدي أن تسأليه، ولا أن تطلبي إليه شيئا، هو حساس، رهف الشعور، أنوف، يفهم وحده، يدرك خفايا نفسك وحده، الدليل؟ هاهو يعيد إليك العقد المسلوب، يستردّه بالقوة"[2]، ومن ثمّة تتداعى الحكاية وتتكاثر الروايات حول قصة"الطاهر العفريت" ورحلته مع البحث عن العقد وكيف استطاع أن يسترده بعد اختفائه، وهنا يمكن استحضار مراحل ووظائف الحكاية الشعبية العجيبة التي تماثل هذا السياق القصصي في رحيل البطل ومفارقته الديار والأهل وشروعه في البحث عن شيء ما كأن نلفي الوظيفة الأولى الأساس التي تنهض على خروج البطل

---

[1]- المصدر السابق:ص304.

[2]- عبد الملك مرتاض:صوت الكهف،ص72.

وإعلانه البحث سواء برضاه أو بغير رضاه، وهو ما يدعوه فلاديمير بروب بـــ"البطل الباحث"[1].

فالرحلة هي رحلة بحث مغامر عن شيء مفقود ذي قيمة وسحر، وهو العقد(الرمز) الذي أضاعته زينب فاتنة الربوة، وذو دلالات عديدة تنفتح على عنصر العجائبي، يجد المتلقي نفسه حائرا أمام تحديد دلالته الحقيقية التي يرمي إليها"عقدك بداية العزّ، رمزه، أصله، فيه تشمّين عبير الحرية، أول مظهر من مظاهر الحرية، عقدك عقد الحرية، يرمز إلى شيء ما سيحدث في آخر الزمان، هكذا يقول المداحون وأصحاب الحلق في الأسواق، سيتغير كل شيء في آخر الزمان، إذن لابدّ أن يحدث شيء ما، يغير وجه الربوة العالية، أنت، زليخة، الطاهر"[2]، وهو الباعث على تولي الطاهر العفريت مهمة البحث عنه وجعله الروائي يختفي عن الأنظار مولّدا خلفه الإثارة والتساؤلات والألغاز، دونما أن يخبرنا الروائي كيف كانت رحلة البحث برا أم بحرا،غير أن إيمان"زينب" بعودته مصحوبا بالعقد لم ينقطع و لم ينفد حينما تخاطب ابن"رابح الجن" الخبيث بصراحة وكبرياء"اخرس أيها الملطخ ! الطاهر سيرجع، سينتقم منكم جميعا، سيحررني من هذا الرق، سيهديني الحلة الخضراء، سنرقص ونغنّي"[3]، على الرغم من أن البعض كان يستثيرها ويغضبها محاولا زرع الريبة في يقينها وأن الطاهر قد مات مقتولا ولا يمكنه أن يؤوب مجددا من رحلته"الطاهر يعود؟مستحيل، قتلوه هناك، شاهدت جثته لم يواروها..تركوها للغربان تنعق فوقها..للعقبان تنهش منها..مثلوا به..مسكين الطاهر..قتلوه أشنع قتلة..لا تتعلقي بالمستحيل يا زينب..

---

[1]– ينظر فلاديمير بروب:مورفولوجية القصة وتحولات القصص العجيب،تر: د.عبد الكريم حسن،د.سميرة ين عمرو،ط1،شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،1996،ص54.

[2]– مرتاض:صوت الكهف،ص99.

[3]– المصدر نفسه:ص98

-كذّاب !الطاهر لا يموت أبدا..خالد لا يموت.. تموت أنت والجن الأقرع والقائد والحاكم وبيسيكو وجميع الشياطين..وإنما الطاهر خالد لايموت"[1].

إذن لقد عمد الروائيون إلى إدراج موضوعة الرحلة في نصوصهم الروائية بمختلف تجلياتها، فجعلوا منها عنصرا حائيا وآلية سردية استراتيجيتين في تشييد عالم اللامألوف، وتنشيط سردية التعجيب في لغة الحكي، فضلا عمّا يمكن أن تولده- الرحلة- من تغريب للواقع الرتيب، بمضاعفة دلالاتها ومحمولاتها الرمزية للتحليق في مساحة فسيحة من فضاءات المغامرة والحركة والدهش.

3- موضوعة الأعداد(الأرقام):

نالت موضوعة الأرقام حظها الملموس والملحوظ من التوظيف التقني والرمزي في ثنايا النصوص الروائية المدروسة، وهي موضوعة يبدو أنها اغتدت لدى الروائيين من بين أبرز عناصر الصوغ العجائبي للغة السردية وتفجير دلالاتها التخييلية، وهي خاصية يكاد ينفرد بها السرد العربي في استيحاء أبعادها العجائبية والميثولوجية والدلالية، لما تملكه الأرقام أو الأعداد وهي كثيرة مثل"الأربعين، الثلاثة، السبعين، السبع والسبعين،ثم السبعة ومضاعفاته وصنواته، من قدرة على خلق إيحاءات سحرية تسوق المتلقي نحو دوائر غير مألوفة يحتاج فيها إلى محاولة استكناه وظيفتها وسرّ اعتناء الروائيين تجريبيا بإدراجها في أنسجة الحكي وتلافيف البنية الفنية للمسرود، بل إن البعض يراها بحكم هذه الوظيفة شكلا من الأشكال التعبيرية الأقرب إلى الاستساغة الشعبية وذوقها الذي يعتمد على الحضور الأسطوري للعلائق الإنسانية اليومية[2].

ولعلّ أبرز الأرقام وأكثرها وجودا في النصوص السردية،الرقم **سبعة** (7) ومشتقاته، وهو أحد الأرقام الذي يسجل حضورا مستميزا في مختلف الثقافات والديانات،و الذي

1- المصدر السابق،ص153- 154.

2- ينظر د.بشير محمد بويجرة: الشخصية في الرواية الجزائرية (70- 83)، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1986،ص128.

يتبطّن بالدهشة والمتخم بالرمزية الهرمسية *[1]، فضلا عن أنه يؤطر بحضوره الجليّ الزمن والفضاء والشخصيات والأفعال والأشياء والحكاية أيضا ولهذا فإذا ما تمّ سحبه منها انحرفت الدلالة وتوقفت الحكاية عن أن تكون محيّرة[2]، علاوة على أنه الرقم الذي يشتمل على إيحاءات أسطورية واعتقادية واجتماعية[3] بما أنه يرتبط بالقصص الشعبي والخرافي مما يدلّ على الدور الذي يضطلع به هذا الرقم في الذاكرة الشعبية التي كان رافدها الأول الدين الإسلامي الذي أعطى بدوره أهمية خاصة لهذا العدد كما يرى أحد الدارسين[4]، وهو ما يجعله على قمّة الأرقام[5].

نلفي هذا الرقم برمزيته وقدسيته وإلغازه حاضرا بقوة و بشكل لافت للنظر في القرآن الكريم، مترددا في كثير من آيه الكريمات، إلى الدرجة التي يقرّ فيها البعض ويجزم بأنه لا يوجد كتاب آخر وضعيا أو إلهيا على مرّ التاريخ يتكرر فيه الرقم سبعة بنظام مشابه للنظام القرآني[6]، وبغية الاستشهاد والإيضاح نورد ههنا البعض من هذه الآيات الكريمة للتدليل على جلالة هذا الرقم وانطوائه على أسرار محيّرة تشعّ في الحياة والكون ونظام الخلق معا، في قوله تعالى" **اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَوَاتٍ وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلُهَنَّ يَتَنَزَّلُ الْأَمْرُ بَيْنَهُنَّ لِتَعْلَمُواْ أَنَّ اللَّه َ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ وَأَنَّ اللَّهَ قد أَحَاطَ بِكُلِّ شَيْءٍ**

---

[1]– ينظر بول ريكور: الزمان والسرد،التصوير في السرد القصصي،ج2،تر:فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية د.جورج زيتاني،ط1،دار الكتاب الجديدة المتحدة،بيروت،2006،ص 193 ، * **الهرمسية**: نسبة إلى هرمس، الاسم الذي أطلقه اليونان على الإله المصري(تحوت)، **والهرمسية hermétisme** مرادفة للكيمياء السحرية ولاعلاقة لها بهذا الإله في اعتقاد اليونانيين الذين ينسبون إليه ويعدّونه معلمهم الأول(كتب هرمس في النجوم والروحانيات) ينظر جميل صليبا: المعجم الفلسفي،ج2،ص519.

[2]– ينظر سعداني يوسف: العجائبي..في رواية(فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) لواسيني الأعرج،مجلة الموقف الأدبي،ع447-448، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2008،ص153.

[3]– ينظر عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1987،ص24.

[4]– بشير محمد بويجرة: الشخصية في الرواية الجزائرية(مرجع سابق)،ص125.

[5]– ينظر عبد الدائم الكحيل: موسوعة الإعجاز الرقمي، 2005،موقعه على الرابط:www.kaheel7.com تاريخ الاطلاع:20/10/20.

[6]– ينظر المرجع نفسه.

عِلْمًا"[1]، وفي قوله أيضا" **الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَوَاتٍ طِبَاقًا مَاتَرَى فِي خَلْقِ الرحْمَنِ مِن تَفوُتٍ فَارجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِن فُطُورٍ**"[2]، وفي قوله سبحانه كذلك" **أَلَمْ تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللَّهُ سَبْعَ سَمَوَاتٍ طِبَاقًا**"[3]، وفي قوله تعالى" **هُوَ الَّذِي خَلَقَ لَكُمْ مَّا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ فَسَوْاهُنَّ سَبْعَ سَمَوَاتٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**"[4]، وفي قوله جلّ جلاله" **تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَوَاتُ السّبْعُ وَالأَرْضُ وَمَا فِيهِنَّ**"[5]، وفي قوله" **وَ يَقُولُونَ يَقُولُونَ سَبْعَةُ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُل رَّبِّي أَعْلَمُ بِعِدَتِهِم مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلاَّ قَلِيلٌ**"[6]، وفي قوله جلّت قدرته" **وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعُ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ**"[7]، وفي قوله عزّوجلّ" **وَلَوْ أَنَّما فِى الْأَرْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلَمُ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ**"[8]، وفي قوله سبحانه وتعالى" **لَهَا سَبْعَةُ أَبْوَابِ لِكُلِّ بَابٍ مِّنْهُمْ جُزْءٌ مَّقْسُومٌ**"[9]، وفي قوله أيضا" **مَّثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِى سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِى كُلِّ سُنْبُلَةٍ مَّائَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ**"[10].

وقد كان لهذا الرقم أيضا حضوره الواسع في نصوص الأحاديث النبوية، مما يدلّ على أهميته وخصوصيته العقائدية والتعبّدية والرمزية، كأن يقول رسول الله- صلى الله عليه

1- سورة الطلاق،الآية 12.

2- سورة الملك،الآية 3.

3- سورة نوح،الآية 15.

4- سورة البقرة،الآية 29.

5- سورة الإسراء،الآية 44.

6- سورة الكهف، الآية 22.

7- سورة يوسف، الآية 42.

8- سورة لقمان،الآية 27.

9- سورة الحجر،الآية 44.

10- سورة البقرة،الآية 261.

وسلم-" اجتنبوا **السبع** الموبقات"[1]أو يقول" **سبعة** يظلّهم الله يوم لا ظلّ إلا ظلّه"[2]، أو حين يقول" الحمد لله ربّ العالمين هي **السبع** المثاني والقرآن العظيم الذي أوتيته"[3]، أو في في مثل قوله – ص- "كلّ عمل ابن آدم يُضاعفُ الحسنة بعشر أمثالها إلى **سبعمائة** ضعف"[4]، وفي قوله كذلك" من تصبّح كلّ يوم **بسبع** تمرات عجوة لم يضرّه في ذلك اليوم سمّ ولاسحر"[5].

وأمّا ورود الرقم سبعة في الكتب السماوية الأخرى التي سبقت القرآن العظيم، لاسيما منها التوراة والإنجيل(اللذان طالهما التحريف)، فهما الأخريان قد احتويا على ذكره بشكل عريض مليء بالأسطورة وبقصص خلق الكون وميثولوجيا الحياة البشرية، كأن نجد في التوراة- العهد القديم- في أحد نصوصها مثل هذه التصوّرات عن الخلق والإنشاء" فتمّ خلق السماوات والأرض وجميع ما فيها وفرغ الله في اليوم **السابع** من عمله الذي عمل، واستراح في اليوم **السابع** من جميع ما عمله، وبارك الله اليوم **السابع** وقدّسه لأنه استراح فيه من جميع ما عمل كخالق"[6]، وهو المعنى الذي يتكرّر في سياق آخر وبأسلوب مماثل" اذكر يوم السبت وكرّسه لي، في ستة أيام تعمل وتنجز جميع أعمالك، واليوم **السابع** سبت للرب إلهك، تقم فيه بعمل ما...لأنّ الرب في ستة أيام خلق السماوات والأرض والبحر و جميع ما فيها، في اليوم **السابع** استراح ولذلك بارك

1- صحيحا البخاري ومسلم(متفق عليه)،صحيح البخاري(محمد بن اسماعيل أبو عبد الله الجعفي، تحقيق د.مصطفى ديب البغا،دار ابن كثير اليمامة،بيروت،رقم الحديث: 2615 ،وصحيح مسلم(مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي،دار إحياء التراث العربي،بيروت رقم الحديث:145

2- ينظر المصدران(البخاري رقم الحديث: 174 مسلم رقم الحديث:1031

3- متفق عليه.

4- ينظر المصدران(البخاري رقم الحديث: ، مسلم رقم الحديث: 1151

5- ينظر المصدران(البخاري رقم الحديث: 8769 ،مسلم رقم الحديث:5306

6- الكتاب المقدس، أي كتب العهد القديم والعهد الجديد، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، لبنان،1996،ص3(سفر التكوين،الإصحاح (1- 2).

الرب يوم السبت كرّسه له"[1]، ويذكر الرقم سبعة في مواضع أخرى من العهد القديم لأغراض وسياقات مختلفة توحي كثيرا بالقصص الميثولوجي العجيب كمثل هذا السياق"وأخذ إبراهيم غنما وبقرا، فأعطى أبيمالك وقطعا كلاهما عهدا، وأفرد إبراهيم **سبع** نعاج من الغنم على حدة، فقال له أبيمالك: ماهذه **السبع** النعاج التي أفردها على حدة..فأجاب إبراهيم:"**سبع** نعاج تأخذ من يدي، شهادة لي بأني حفرت هذه البئر، وسمّى ذلك الموضع بئر سبع"[2]، وكذا في حقبة الطوفان التي تتحدّث عن حمل نوح عليه السلام **سبعا** من كل الحيوانات ذكرا وأنثى معه في الفلك[3]، أو كالسياق الذي يتحدّث عن طقوس أعياد اليهود وأيامهم المقدّسة في أعرافهم الدينية، كعيد الفطير على نحو" وتأكلون الخبز الفطير **سبعة** أيام، في اليوم الأول تخرجون الخمير من منازلكم، فكلّ من أكل خميرا من اليوم الأول إلى **السابع** أقطعه من بني اسرائل، وتقيمون في اليوم الأول احتفالا مقدّسا، وفي اليوم **السابع** احتفالا مقدّسا، وفي هذين اليومين لا تعملون عملا إلا من أجل تهيئة الطعام لكل واحد منكم، حافظوا على عيد الفطير، فهي في هذا اليوم ذاته أخرجتكم جميعا من أرض مصر، حافظوا عليه فريضة لكم مدى أجيالكم"[4]، أو كعيد الفصح الذي يؤمن فيه بنو إسرائيل بوصايا النبي موسى عليه السلام لهم بتقديسه والاحتفال به" فقال موسى للشعب:اذكروا هذا اليوم الذي خرجتم فيه من مصر في دار العبودية بيد قديرة أخرجكم الربّ، فلا تأكلوا خبزا مختمرا، في هذا اليوم من الشهر الأول... فاحتفظوا بهذه العبادة في هذا الشهر، **سبعة** أيام تأكلون خبزا فطيرا، وفي اليوم **السابع** عيد للرب، فلا يرى لكم خبز فطير في هذه **السبعة** الأيام"[5].

---

[1]– المصدر السابق:العهد القديم(سفر الخروج،الإصحاح 20)،ص93.

[2]– المصدر نفسه: (سفر التكوين،الإصحاح 22/21)،ص24.

[3]– ينظر المصدر نفسه:(سفر التكوين،الإصحاح 7/6)،ص8.

[4]– المصدر نفسه:(سفر الخروج،الإصحاح 12)،ص81.

[5]– المصدر نفسه:(سفر الخروج،الإصحاح 13/12)،ص83.

ويحضر الرقم سبعة بكل أبعاده وتجلياته الطقوسية واللاهوتية والرمزية في تضاعيف الإنجيل(العهد الجديد)، مثل النص الذي يحويه "إنجيل متّى"، حين يتقدم بطرس من المسيح عليه السلام وهو أحد تلامذته ويسأله" سيّد كم مرة يخطئ إليّ أخي وأغفرله؟**أسبع** مرات؟ فأجابه يسوع: لا**سبع** مرات بل سبعين مرة سبع مرات"[1]،أو في نص من نصوص "إنجيل لوقا"، في حديث مثيل للحديث السابق، حين ينصّ المسيح عليه السلام تلاميذه بقوله" إذا أخطأ أخوك فوبّخه، وإن تاب فاغفر له، وإذا أخطأ **سبع** مرات في اليوم، ورجع إليك في كل مرة، فقال: أنا تائب فاغفر له"[2]، ويكاد العدد سبعة يستولي على نسيج نصوص الإنجيل بشكل أعمق وأكثر تجليا مضفيا أبعادا روحانية وأسطورية وسردية متألقة، كما في رؤيا يوحنا المعمدان اللاهوتي، التي رآها عن طريق الحلم أو كشف ما وكأنه في عالم متخيل يشبه عالم الإسراء والمعراج، حيث تفتح له أبواب السماء ليصعد ويرى العجائب والخوارق، وهي رؤيا ظهرت تعويضا للمسيحيين الذين كانوا ما في وقت ما مضطهدين، فكانت بمثابة الأمل والرجاء لهم في فترات الشدّة[3] "فالتفتّ لأنظر الصوت الذي تكلم معي ولما التفت رأيت **سبع** منابر من ذهب، وفي وسط **السبع** المنابرشبه ابن إنسان متسربلا بثوب إلى الرجلين...وصوته كصوت مياه كثيرة ومعه في يده اليمنى **سبعة** كواكب، وسيف ماض ذو حدين يخرج من فمه...فاكتب ما رأيت وما هو كائن وما هو عتيد أن يكون بعد هذا،سر **السبعة** الكواكب التي رأيت على يمين و**السبع** المنابر الذهبية، **السبعة** الكواكب هي ملائكة **السبع** الكنائس والمنابر **السبعة** التي رأيتها هي الكنائس **السبع**"[4]، وكذا حين يقول" ورأيت يمين الجالس على العرش كتابا مخطوطا من الداخل ومن الخارج مختوما **بسبعة** ختوم ورأيت ملاكا جبّارا ينادي أعلى

1– المصدر السابق:العهد الجديد(إنجيل متى،الإصحاح19/18)،ص33.

2– المصدر نفسه:ص384.

3– المصدر نفسه:(إنجيل لوقا،الإصحاح 18/17)،ص123.

4– نفسه:(رؤيا يوحنا،الإصحاح 2/1)،ص386.

صوته من الذي يحق له أن يفتح الكتاب ويفضّ ختومه...فقال لي أحد الشيوخ: لاتبك غلب الأسد الذي من عشيرة يهوذا ونسل داود وهو يستفتح الكتاب ويفضّ ختومه **السبعة**...وبين الشيوخ حملا واقفا كأنه مذبوح له **سبعة** قرون و**سبع** عيون هي أرواح الله **السبعة** التي أرسلها إلى العالم كله"[1]، ويقول أيضا" ثم رأيت آية أخرى في السماء عظيمة وعجيبة **سبعة** ملائكة يحملون **سبع** نكبات وهي الأخيرة لأنّ بها يتمّ غضب الله...ثم نظرت فرأيت هيكل خيمة الشهادة ينفتح في السماء فتخرج من الهيكل الملائكة **السبعة** الذين معهم النكبات **السبع**، يلبسون كتانا نقيا وبراقا، حول صدورهم أحزمة من ذهب،فأعطى أحد الكائنات الحية الأربعة هؤلاء الملائكة **السبعة سبع** كؤوس من ذهب مملوءة من غضب الله الحي إلى أبد الدهور...حتى تتم النكبات **السبع**"[2].

وعليه، فإنّ العدد سبعة يتبدّى كثيرَ التردد والذكر في النصوص الدينية المقدّسة سواء في القرآن الكريم المنزّه ، أو التوراة والإنجيل على حدّ سواء، وهو ما يدعو إلى اعتبار هذا العدد من الأعداد السحرية التي انبنت عليها أنظمة الديانات والعقائد وحياة الناس الاجتماعية، مما جعل سحريته ورمزيته وجاذبيته الملغزة تتسرب إلى طقوس حياة البشر الدينية والاجتماعية، حيث يمكننا الوقوف على الكثير من العادات والتقاليد والاعتقادات المرتبطة بفكرة"**التسبيع**" في كل السلوكات والتصرّفات،ولعلنا نجد في الصدد أحد الدارسين ممن حاول بنوع من الإحاطة والتفصيل أن يسوق مختلف مظاهر هذا التسبيع في شتى جوانب الحياة ولدى شتى الأقوام والأمم، بما فيها النظام الكوني والطبيعي، وذلك حين يقول"**سبعة** هي بنات نعش من مجموعة نجم القطب، والكواكب السيارة **السبعة** عن العرب، والاستواء على العرش كان في اليوم **السابع**، وعدد أيام الأسبوع **سبعة**، وهناك الأسبوع للمرأة والميت والمولود، والأئمة الإسماعيلية **سبعة**...وعندما يبلغ الطفل **سبع** سنوات لدى الشبك والبكتاشية والقزلباشية هي مذاهب غالية، يأخذه أبواه إلى

[1]– المصدر السابق:الإصحاح5،ص389- 390.

[2]– المصدر نفسه: الإصحاح 15،ص399.

البابا فيمنطقه بحزام يشده سبع مرات، وخطوط الوجه لدى الحروفيين **سبعة**، وكان للعرب **سبعة** بيوت للنار على اسم الكواكب **السبعة**، وسلط على قوم فرعون **سبعة** عذابات...وعند اليهود أبواب الهواء **سبعة**، وبين الخليقة والطوفان **سبع** مئة سنة، وجعلوا لأورشليم **سبعة** أبواب، وبنوا هيكل سليمان في **سبع** سنين، وأعمدة الحكمة **سبعة**، ورؤساء الملائكة **سبعة**، وبنى فيثاغورس سلّمه الموسيقي على **سبع** طبقات، وقال أبوقراط: كل شيء في العالم مقدر على **سبعة** أجزاء، وقيثارة أبولون ذات **سبعة** أوتار، وأعياد أدونيس تستمر **سبعة** أيام، والعرب البائدة **سبع** قبائل، واتخذ لقمان **سبعة** أنسر، و**السبعة** عند قريش عدد تام،فهم يعدّون: واحد، اثنان إلى سبعة، ثم يقولون: ثمانية وبهذا سميت واو الثمانية...وسورة الفاتحة **سبع** آيات دعيت **بالسبع** المثاني، وفي شعائر الحج ورمي الجمرات **سبع** مرات، والطواف حول الكعبة **سبع** مرات"[1].

كما يمكن أن نضيف إلى كلّ هذه المظاهر عدد المعلقات الشعرية لدى العرب وهي سبع على الأرجح، وعدد مراتب ودرجات أهل الطرق والباطنية هي كذلك سبع، ثم في مجال التصوف العلم الباطني المليء بالرموز والتجليات والروحانيات،نلفي مصطلح"البدلاء" الذي يعني عند المتصوفة" **سبعة** رجال يسافر أحدهم عن موضع ويترك فيه جسدا على صورته بحيث لا يعرف أحد أنه فقد"[2]، وهم أيضا" الأبدال وهم **سبعة** لا يزيدون ولا ينقصون يحفظ الله بهم الأقاليم **السبعة**...فالأبدال **سبعة**..سموا أبدالا لكونهم إذا مات واحد منهم كان للآخر بدله"[3].

لقد استطردنا وأسهبنا شيئا ما في الحديث عن رمزية وطقوسية وخوارقية العدد سبعة عن قصد، سعيا منّا إلى الوقوف على مدى أهمية هذا العدد وإشعاعاته الروحانية

---

[1]– عبد الفتاح رواس قلعي جي: رموز وأساطير في الموروثات الشعبية، مجلة التراث العربي،ع68، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1997،ص70- 71.

[2]– عبد الرزاق القاشاني: اصطلاحات الصوفية، حققه وقدّم له وعلق عليه د.عبد الخالق محمود، ط1،دار حراء، المنيا،1980،ص39، وينظرالجرجاني علي الشريف: كتاب التعريفات، ص31.

[3]– سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة،ص190.

والميثولوجية والأدبية في كل الموروثات البشرية(الدينية، العقائدية، الشعبية، الأدبية، الروحانية، الأسطورية...)، لنتبيّن بوضوح سر توظيفه في النص الروائي والخلفيات الرمزية والجمالية والتخييلية التي استوحى منها الروائيون أبعاده الفنية والسردية كموضوعة لبث روح التعجيب في مطاوي الحكي،ولذلك لا يكاد نص من النصوص المدروسة يفلت من هيمنة هذه الموضوعة واستيلائها على امتداد اللغة الروائية.

فهذا واسيني الأعرج في "رمل المابة" نلفيه يعتني بتوظيف هذا العدد اعتناء بالغا، فينشره في كافة أرجاء النص ابتداء بالعنوان"فاجعة الليلة السابعة" وهي اللية التي تدور حولها الحكاية العجيبة، بل إن الرقم سبعة قد تكرر أكثر من مائة وست وخمسين مرة، مستتبعا ببعض مشتقاته كالعدد سبعين الذي ذكر حوالي عشر مرات، وثلاث وكذا سبعين مرة واحدة، وسبعتمائة مرة واحدة، وسبعة آلاف مرتين، وسبعتمائة ألف مرة واحدة، وتاريخ"1769" مرة واحدة، وسبعة آلاف مرتين، و"1687" ثلاث مرات، و"1987" مرتين، فضلا عن ارتباط العدد سبعة بكل الأسماء والأشياء والموجودات والشخصيات ، كالحكماء السبعة والأنجم السبعة والطرق السبعة والأيام والليالي والملثمون السبعة، والقرون والأبواب والإقفال والأجيال والسنون السبعة والجحيم السابع وغيرها، ويمكن ههنا الاستشهاد ببعض الأمثلة على هذا التوظيف اللافت للنظر والباعث على التأمل والتمعن على نحو قوله" فالليلة **السابعة** استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار"[1]، وفي قوله"إن الليلة **السابعة** بعد الإلف استمرت أكثر من الزمن الأرضي، حتى الكتب التي تحدثت عن الأرصاد والأنجم والأنواء توقفت عند حدود هذه الليلة"[2]، وفي قوله" الكثير من الآتين بعده دقّوا الأبواب بعنف شديد لكنها ظلت موصدة **سبعة** أبواب وفي كل باب **سبعة** مفاتيح وفي كل مفتاح **سبعة** أقفال وعلى رأس كل قفل **سبعة** عبيد، وفي يد كل عبد

1– واسيني الأعرج: رمل المابة،ص7.

2– المصدر نفسه:ص10.

سبعة سيوف، وفي كل سيف **سبعة** شقوق وفي كلّ شقّ يزن **سبعة** أرطال"[1]، وفي قوله "لكن السؤال مايزال بعيدا بعد الأنجم **السبعة** التي كان يعشقها"[2]، أو في مثل قوله "حكى لي الملثمون **السبعة** عن الأتراك، عن البحر، عن الإسبان والأوربيين"[3]، وفي قوله "قبل أن تعوم المدينة في دخان القذائف التي كانت تأتيها من البحر ومن قلعة علماء(حكماء)المدينة **السبعة**"[4]،وكذا حين يقول في موضع ما" لست أدري كم استمرت اللحظة، **سبع** سنين؟؟؟ **سبعة** قرون؟ **سبعة**أجيال؟؟؟ لا أعلم"[5]، أو كأن يقول "بدأ ضباب الجحيم **السابع** يغيب عن وجهه"[6]، وأخيرا في قوله الذي يحيل من خلاله على استعماله المقصود للعدد سبعة وانتخابه رمزا مفتوحا على شتى الدلالات والإيحاءات، وذلك في هذا المقطع الحواري القصير"- بأي تاريخ نحن؟؟

- كنت انتظر منك هذا السؤال**1987/7/7**

- لم أفهم جيدا؟؟

- أنت يا سيدي مقدّر عليك أن تعود في اليوم **السابع**، وحتى الجمعة في تقويمنا الخاص هي اليوم **السابع**، اليوم الأول يبدأ ببدايته السبت، من الشهر **السابع**، من السنة **السابعة** بعد الثمانين، هذا الكلام مدوّن في كتب الأولين، هذا الرقم النحس يتبعني في كل مكان"[7].

وللعدد سبعة أيضا نصيبه من التوظيف والاشتغال على رمزيته العجائبية في نص"الحوات والقصر" لوطار الذي يجعل من هذا العدد عنصرا بنائيا مؤطرا للغة الحكي

1- المصدر السابق:ص11.

2- المصدر نفسه:ص13.

3- المصدر نفسه:ص27.

4- المصدر نفسه: ص32.

5- المصدر نفسه:ص33.

6- المصدر نفسه:ص45.

7- المصدر نفسه:ص55.

وللأحداث، وذلك حين يعمد إلى تكرار "**الليلة الليلاء**" **سبع** مرات، كما أن **القرى** التي تنقل بينها البطل"علي الحوات" في رحلته إلى القصر لملاقاة السلطان، عددها **سبع** وكأنه عدد سنوات ثورة التحرير الوطني التي لا يستطيع الروائي أن يفلت من إسارها المعنوي في كل نصوصه، وعدد **أيام** رحلته كذلك **سبعة**، وعدد **مراكز** الحراس **سبعة**[1]، والأسباب التي تمّ بتا السماح لعلي الحواة بالمرور من قرية الأعداء سبعة، وهي مذكورة في هذا السياق الروائي" سمحنا لك بالمرور من هنا شفقة بك، فغير هذا الطريق يقتضيك سبع ليال وثمانية أيام من السير، صديق عدونا عدو لنا، ولكن أمرك يخالف هذا يا علي الحوات، لقد أذنّا لك بالمرور من هنا **لسبعة** أسباب:

- أولها: انك ابن قرية التحفظ، فلا معنى للتحفظ سوى المعارضة.

- ثانيهما: أن قريتك على ما بلغنا- أنبتك عن ادعائك لتمثل التاريخ.

ثالثها: أن بين القرى مهما كانت حالها ومهما كان وضعها أو موقفها، بما في ذلك قرية التصوف وقرية الدياثة، يجب أن يسود الوئام لمواجهة العدو المشترك، العدو الأكبر...

- سابعا: يا علي الحوات، وهو من أهم الأسباب، أن دخولك إلى القصر يمكنك من التشبّع بالحقيقة، ومهما كنت متحفظا، وهما أخفيت عنها، ومهما غاب عنك مغزاها، فإنك ستجعل غيرك يطلع على جزء منها، أو على الأقل، على ملامحها، وهذا يهمنا إننا للأسباب **السبعة** المذكورة أذنّا بمرورك وأعطيناك الأمان"[2]، والعدد مماثل بالنسبة إلى مجموعة الشبّان الذين شكلوا فرقة لنصرة علي الحوات وبإمكانهم الإتيان بالخوارق والمعجزات" — أتدرون من هؤلاء؟ من نحن؟ من هؤلاء الشبان **السبعة** الذين يقفون أمامكم؟...

- نحن فرقة نصرة علي الحوات، علي الحوات الذي هو انتم وهوهو، وهو الأجيال الآتية، علي الحوات الذي لايعني غير الاستعداد، غير الطاقة الهائلة لصنع المعجزات، هذا

1- وطار:الحوات والقصر:ص123- 128.

2- المصدر نفسه،ص106- 108.

رامي الرماة، في إمكانه أن يسقط ذبابة بنشّابه، وهذا قاذف القذّافين، لبندقيته **سبع** جعبات تنطلق دفعة واحدة وفي إمكانه أن يسقط أو يصيب العدد من سبع جهات، أما حامل شعار الفرقة، فبوسعه والشعار في يده، أن يفكّ **سبعة** صفوف وأن يفتح جهة رأس الغول"[1].

ويتردّد الرقم سبعة بحمولته الميثولوجية والإيحائية في مختلف مشاهد السرد في الرواية، مما يدلّ على القصدية من استحضار الروائي لمرجعيته الأسطورية والعجائبية التي تضفي شيئا من الإدهاش والسحرية على الأحداث واللغة، ويمكننا هنا انتقاء بعض السياقات التي احتوت على ذكر الرقم سبعة المهيمن على أرقام أخرى كالثلاثة والستة والأربعين والمائة وغيرها والأقل لفتا للنظر أو إثارة الظاهرة على نحو" تقدم **سبعة** فتيان، يحملون ربابا وطبلا ونايا ورقاعا وقلما ودواة ونشابا وبندقية"[2]، أو على نحو" هذه قرية بني هرار دعا عليها نبي لم يستطع تبليغ رسالته ألا يسكنها غير لقيط أثيم هرب من قومه، فيه الرذائل **السبع** والعيوب **السبع**"[3] أشعر أنني قد تضخّمت **سبع** مرات، و لم أبق على الحوت القديم"[4]، وعلى نحو" وهجا كان تفتق عنه قطب الأقطاب، دار على الأرض **سبع** دورات، محفوفا بالحوريات والجنيات نزل بالوادي، تشكل على رأسه تاجا باهرا، طاف على القرى **السبع**"[5]، وكذا على نحو" أيها الوهج طف، فقد قدّر لك أن تطوف **سبع** مرات"[6].

وأمّا الروائي إبراهيم الدرغوثي في" وراء السراب...قليلا" فهو الآخر لم يقدر على الإفلات من سحر الرقم والاستعانة بمخزونه الخرافي والفلكلوري والأسطوري في تأثيث

---

[1]- المصدر السابق:ص193- 194.

[2]- المصدر نفسه:ص185.

[3]- المصدر نفسه:ص54.

[4]- المصدر نفسه:ص161.

[5]- المصدر نفسه:ص168.

[6]- المصدر نفسه:ص180.

اللغة السردية، وتطعيمها بشتى العناصر التي تصوغ البناء العجائبي لمادة الرواية، فيدرج العدد سبعة في النسيج السردي كلما أتيحت الفرصة واقتضى السياق، كما هو الحال في هذا السياق الذي يستحضر فيه العدد ضمن مقطع مأخوذ من خرافة شهيرة لدى الروائي" **سبعة** صبايا، في قصبايا، انسمنهم وانطمنهم واعقاب الليل ناكلهم"من خرافة الغول والبنات **السبعة**" خرافة مشهورة في بلاد الجريد (جنوب تونس)"[1]، أو في السياق الذي جاء فيه" حالما وصلت مدينة"صفاقس" سألت عن"الدار الكبيرة" ، فأرشدني كهل إلى دربها، ملأت زوادتي بالخيرات **السبعة** وقصدتها"[2]، وكذا في سياق آخر" والتفت صوب الرجال **السبعة** النائمين داخل التوابيت"[3]، أو في موضع آخر"دار العبيد حول تمثال الجدة **سبع** مرات"[4]، أو في القول الذي نجد فيه" واحتفلت القرية بعودتي إلى وسادة وسادة أمي وحناها احتفالا مجنونا، رقص وغناء وسكر وعربدة على مدى سبع ليال وسبعة أيام"[5]، ثم في هذا المقطع السردي"رأيت **سبع** بنات جميلات كحور العين"[6].

وإنّ الأمر سيّان بالنسبة إلى رواية"صوت الكهف"، لكن بدرجة أقل من حيث توظيف الرقم سبعة أو ما يماثله كالأسبوع، بيد أن وظيفته الإيحائية والمرجعية تظل هي نفسها من حيث فتح أقواس الإثارة والدهشة والطقوس الخرافية ذات الأصول الحكائية الشعبية، كأن يقول في أحد المشاهد" وأنت أيتها الغول البشعة، كان عليّ قتلك في وادي السبسبان، قطع رؤوسك **السبعة**"[7]، أو كأن يقول بلغة يغلب عليها طابع الغرابة والسحر" أنت الآن وليّة، منذ هذه الحكاية، أصبح ضريح سيدي عيشون مقدّسا، سخّر

1- إبراهيم الدرغوثي:وراء السراب...قليلا،ص53.

2- المصدر نفسه:ص158.

3- المصدر نفسه:ص89.

4- المصدر نفسه:ص36.

5- المصدر نفسه:ص55.

6- المصدر نفسه:ص61.

7- عبد الملك مرتاض:صوت الكهف،ص5.

بيبيكو لهذه الحكاية وسائل مختلفة، شاعت في ديار الربوة كلها، كل واحد يحفظها، كل واحد يحفظ أوصاف الرجال **السبعة**، بعضهم ترك لحيته تتنامى على بركة الله على هيئته نحوما سمع من الأم حلومة- الولية، كلهم أصبح يحلم برؤيتهم"[1]، أو في القول الذي جاء فيه" رأيت قناديل متلألئة من حولها **سبعة** رجال يرتادون ملابس بيضاء وعمائم صفراء"[2]، أو على نحو قوله" لا يبرح ذلك المنظر المدهش ماثلا في ذهني، الرجال **السبعة**: واحدا واحدا..لا أزال أتذكر هيئاتهم وصفاتهم"[3]، وكذا على نحو هذا السياق" لا تقولي لنا: رأيت **سبعة** أولياء يترلون من السماء **!**..."[4]، والعدد سبعة هو ذاته الأسبوع الذي يوظفه الروائي أكثر من مرة حاملا الدلالة عينها في الإيحاء والصدى، في مثل هذه العبارة" حتى تخبرنا لماذا تجتمع بشبان الربوة العالة مرة في **الأسبوع** تحت جناح الظلام؟"[5]، أو في هذه العبارة" كل رجل في الربوة العالية يشتغل عنده، عندك أنت **أسبوعا** في السنة بالمجان"[6].

في حين أنّ ما يخص النصوص الروائية الأخرى، فإن أصحابها لم يهتموا كثيرا بتوظيف الرقم سبعة على الرغم من أنهم أدرجوا أرقاما أخرى مثل"**الأربعين، التسعين، الثلاثة**..."، وتواريخ تخرج عن المألوف، لعل الباعث على استعمالها هو الهاجس الزمني الذي اغتدى يهيمن على نمط الروايات التخييلية، كالذي نلفيه في نص"عين الفرس" لشغموم في قوله" فأنا سبحان مدبر الخلق، قد ولدت سنة 661، ومت بعدها بعشر سنوات/ ثم ولدت سنة 842، ومتّ بعدها بعشرين سنة، ثم ولدت سنة 1830 ومت بعدها بثلاثين سنة، ثم ولدت سنة 1967 ومت بعدها بأربعين سنة، ثم ولدت سنة

[1]- المصدر السابق:ص65.
[2]- المصدر نفسه:ص60.
[3]- المصدر نفسه:ص64.
[4]- المصدر نفسه:ص214.
[5]- المصدر نفسه:ص80.
[6]- المصدر نفسه:ص38.

2041، ولاشك أني سأموت، إن شاء الله بعد عشر سنوات أي سنة 2091"[1]، غير أنّ النصوص ذاتها كانت تحت وطأة الحضور السحري والرمزي للرقم سبعة وتشكيله لموضوعة قائمة بذاتها في كتابة التعجيب، فالنص السابق أي عين الفرس، يشتمل نسبيا على العدد سبعة وما يجانسه كما في هذا السياق"كان عمر حميد آنذاك **سبع** سنوات"[2]، أو في سياق آخر باستخدام"أسبوع" "لمّا اختفى تماما عن بصري علقت صورة أصابعه الطويلة ذات الأظافر الحادة في عيني، ظلت الصورة على هيأتها أكثر من **أسبوع** إلى أن قررت أن اتحرّى ما حدث بنفسي"[3]، أو بإثارة أكثر وباللفظة نفسها" الأحداث نفسها لم تترك لي الوقت لمثل هذه الغاية، فقد أخذ الأشخاص يختفون من جديد كل **أسبوع** بمعدّل اثنين أو ثلاثة"[4]، وكذلك في سياق لاحق"تظل تكرر نفس الطقوس من طرف العروس ومرافقاتها طيلة **الأسبوع** أو إلى أن تسمع عريسها يردّ على ندائها من أعماق البحر"[5]، وفي سياق أخير شبيه"توقفت عملية اختفاء الناس في البحر طيلة **الأسبوع** التالي"[6].

ولنص"كتاب التجليات" للغيطاني نصيبه من هذا الرقم السحري ومن إحالاته المتعددة، رغم طابع النص الصوفي وتمظهراته الروحانية، أي بلغة تذهب بعيدا في ملكوت الخيال واللامألوف، كأن يقول الروائي في إحدى العبارات التي انتقيناها" لا تقلق عليّ يا جمال، لا تحزن، كان موتي مريحا فلم أعان،انتهى الزمن القديم والحديث في **سبع** دقائق"[7]، أو في عبارة أخرى حين يتواصل عنصر الزمن في التهجيس والتكثيف" رأيت

1– الميلودي شغموم:عين الفرس،ص3.
2– المصدر نفسه:ص16.
3– المصدر نفسه:ص34.
4– المصدر نفسه:ص69.
5– المصدر نفسه:ص77.
6– المصدر نفسه:ص93.
7– جمال الغيطاني: كتاب التجليات،ص11.

خلو الدنيا منه، خلال السنوات **السبع** التي خلت تجلى لي مرات"[1]و" ينعقد مجلسه مساء كل سبت دنيوي، مدته تبدأ بعد غروب شمسنا حتى شروق الفجر، خلالها يثور ما سيكون في **سبعة** أيام دنيوية مقبلة"[2]، وبالصفة نفسها أيضا" مات بعد ولادتي **بسبعة** شهور، رأيت أبي يبكيه"[3]، ويحضر العدد بلفظة"السابع" في مثل هذا السياق"وعند نقطة محددة رأيت منعطفا على ناصيته حوانيت قديمة، بحار، والثاني لإصلاح إطارات العربات المعطوبة،...**والسابع** بلا ملامح، لم أدر محتواه"[4].

أما عن نص"حكاية سحّارة" للغذامي الذي نختم به الحديث عن عجائبية الرقم سبعة على وجه أخص، وما يمكن أن يسهم حضوره في تأطير اللغة والمحكي بمادة ميثولوجية وفنتازية معتبرة، فإنه نص يلوح أقل اعتناء بالأعداد وتركيزا على رمزية عدد معين، إلا أنه يحتضن بعض الشواهد على حالة هذا العدد كما في قول الروائي" حيث احتسى بين يديه قطرات من الماء راح يجري بها نحو المعلم ليرشّه بما تبقى من القطرات، وكرّر ذلك مرات **سبعا**"[5]، أو في قول آخر مستعينا فيه بالعدد حرفا ورقما"ولكن المصادفة قادتني يوم يوم الخميس **السابع**...وقد تمكّنت من العثور على الحكايات التي تحمل الأرقام 4 و**7**و12"[6].

وعلى هذا، فإن موضوعة الأعداد وبخاصة منها العدد سبعة لها جانب بارز في القدرة على تزويد السرد وتبطينه بالخلفية العجائبية في البنية السردية، لما تمتلكه من موروث ثري على كافة المستويات والأبعاد الرمزية والأسطورية والشعبية.

---

[1]- المصدر السابق:ص22.

[2]- المصدر نفسه:ص36.

[3]- المصدر نفسه:ص54.

[4]- المصدر نفسه:ص28.

[5]- عبد الله الغذامي:حكاية سحّارة،ص75.

[6]- المصدر نفسه:ص90.

4- موضوعة المسخ والتحوّل:

تعدّ موضوعة"المسخ أو الامتساخ أو التحوّل"(**la métamorphose, transformation, transfiguration**)،من أبرز موضوعات السرد العجائبي، وإحدى أهم دعائمه وآلياته الأكثر فاعلية وإدهاشا، باعتبار أن المسخ والتحول يتمظهران في صور متعددة، فيمثّلان الكائنات البشرية والحيوان والجماد معا، ولعلّ ذلك ينبثق أو يتقاطع بالضرورة مع"تحولات الواقع وتحولات النفس الإنسانية وتقلباتها، إذ إنّ امتساخ شيء ما هو خضوعه لتحولات تطاله من حيث الزيادة أو الانتقاص"[1]، ومن ثمّة فإن المسوخ والتحولات سواء أكانت كلية أم جزئية وبمختلف ضروبها، تسهم في تحقيق الإدهاش والحيرة لدن المتلقي الباحث عن تفسير للحالة واللذين يولّدهما فوق الطبيعي[2]، وبهذا يغدو فعل المسخ والتحول ملفوظا رمزيا ومحكيا استعاريا لا يبتغي من خلاله البحث عن محاكاة أو نسخ حرفي للواقع على طريقة السرد الواقعي، وإنما هو رؤية عند الروائي والراوي معا عن الذات والعالم والآخرين، يتداخل فيها الواقع والخيال، الحقيقة والمجاز والتحقيق والتخييل[3].

ومن الأحرى هنا أن نشير إلى أنّ فكرة المسخ والتحول ليست جديدة في حقل الأدب، بل هي قديمة لها جذورها الممتدة في التراثين الغربي والعربي، وأما في التراث الغربي فيمكن الإلماع إلى أبرز مؤلّف تناول هذه الموضوعة في الكتابة الأدبية بعامة، متمثلا في عمل" **مسخ الكائنات**"(**métamorphoses**) للشاعر الروماني "**أوفيديوس** ببليوس ناسو **Ovidius** Publius Naso تـــ 18م"، وهو عبارة عن ملحمة شعرية ضخمة متكوّنة من أكثر من اثني عشر ألف بيتا، تشتمل على ما يربو على مائتي وأربعين

---

[1]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص74.

[2]- شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي،ص310.

[3]- ينظر حسن المودن:الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط،داء الذئب نموذجا،ينظر على الرابط:-www.arab ewriters.com(اتحاد كتاب الانترنت العرب)، تاريخ الاطلاع:20/

خرافة وأسطورة، إنها جملة أساطير قديمة "من خرافات اليونان والرومان وحضارات الشرق السابقة ومن التراث الشعبي الروماني نفسه"[1]،وهي أساطير تتعلق كلها بصور التحولات والمسوخ التي تطرأ على الكائنات لاسيما منها الانسان وتحوله إلى حيوانات أو نباتات أو بحار أو نجوم، وقد اهتمّ أوفيد في تأليفه هذا الكتاب بالسمات المشتركة في الجمع بين مجموع الأساطير والحكايات الخرافية التي اصطفاها، من حيث كونها سمات تنماز بتشكيلها لموضوع واحد "موضوع التغير والتحول" أي" تغيّر صور الكائنات الحية وأشكالها وتحولها من شكل لآخر ومن طبيعة إلى أخرى"[2].

لقد كان لـــ"مسخ الكائنات" تأثير واسع في مخيلة الكتاب والفنانين والشعراء وأيضا الروائيين، وإمدادهم بموضوعات عدّة تفارق الواقع وتتجاوز نطاق المألوف[3]، ولعل من أشهر الأساطير القديمة التي تناولت حالة الامتساخ أسطورة(ميدوزا أو ميدوسا أو ماتيس)، البنت الجميلة التي عوقبت من قبل الآلهة بعد ممارستها الحب في معبد أثينا مع بوصيدون، وحُوّلت إلى مخلوق غريب مشوّه؛ امرأة بشعة ذات رأس مكسوّ بشعر من الأفاعي والثعابين، كما حوّلت أختاها أيضا إلى حجارة، كما أنه من الضروري بمكان عدم القفز على عمل لا يقلّ أهمية عن سابقه، اشتغل فيه صاحبه كذلك على موضوعة المسخ بشكل مثير وريادي ضارب في الزمان وهو"**الحمار الذهبي أو التحوّلات**" في ترجمة"**عمّار الجلاصي**" أو "**الحمار الذهبي**" في ترجمة "**أبي العيد دودو**" أو "**تحولات الجحش الذهبي**" في ترجمة" **فهمي علي خشيم**"،للأمازيغي الروماني "**لوكيوس أبوليوس**" (125م- 170م)، الذي يجسّد شخصا اجتذبته الأعمال السحرية التي سمع عنها، فأحبّ أن يتحول إلى طير مثلما يفعل غيره من الناس، ولكنه يمسخ حمارا بأوصاف

---

[1]- أوفيد: مسخ الكائنات، ميتامورفوزس، ترجمه وقدّم له د.ثروت عكاشة، راجعه على الأصل اللاتيني د.مجدي وهبة،ط3،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1992،ص5.

[2]- المرجع نفسه:ص12.

[3]- ينظر المرجع نفسه:ص22(مقدمة المترجم).

وهيئة حيوان الحمار، محتفظا"بقدراته العقلية، ونقلته الصدفُ بين أيدٍ شتّى، فشارك من خلال تنقله في عدة مغامرات وشاهد أخرى أو سمع بها، فهو بِنحوٍ ما كبطلي الأوديسة والإلياذة"[1].

ويعتبر نص"**المسخ metamorphosis** " لصاحبه الكاتب الروائي "**فرانز كافكا Fanz Kafka**1883- 1924" التشيكي الأصل،من أهم الأعمال الحديثة بعد"نسخ الكائنات" و"الحمار الذهبي" في الثقافة الغربية من حيث قيمته الفنية والأدبية والتأثيرية، وهو النص السردي الذي ترجم تارة بـــ"المسخ" كترجمة"منير البعلبكي" وتارة أخرى بـــ"التحوّل" مثل ترجمة"نبيل فياض"، وينصبّ الحديث فيه على تحول رجل تاجر أو بائع متجوّل "جريجور سامسا" فجأة إلى حشرة أو "دودة هائلة " في ترجمة البعض" استيقظ جريجور سامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة، فوجد نفسه قد تحول في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم"[2]، وإن الروائي قد التجأ إلى تقنية التحول والمسخ للتعبير عن أزمة الوجود والانقسام والاغتراب عن الذات في المجتمع آنذاك[3]، وبهذا صار لكافكا مكانته الخاصة وتأثيره الرائد في الكتابة الروائية، بحيث أثرت كل أعماله في عدد معتبر من الروائيين العرب لاسيما في الستينيات والسبعينيات[4]، مما جعل الكثير من المبدعين ينبهرون بعوالمه(كافكا) وتيمات رواياته وكتاباته[5]، بوصفه قد استطاع أن يخلق بتميز عالما سرديا خياليا غير مألوف(عجائبيا)، معتجنا بمواد الواقع مع إعادة ترتيبها وفق قوانين مختلفة وخارقة للعادة.

1- لوكيوس أبوليوس: الحمار الذهبي (أو التحولات)، ترجمة عمار الجلاصي، نسخة إلكترونية، 2009،ص5(مقدمة المترجم).

2- ينظر فرانتس كافكا:الدودة الهائلة تر:الدسوقي فهمي،ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر،1997،ص11.

3- ينظر المرجع نفسه:ص9(مقدمة المترجم).

4- ينظر نجم عبد الله كاظم: كافكا في الرواية العربية:السلطة والبطل المطارد، مجلة جامعة دمشق ، مح26،ج2/1،كلية الآداب والعلوم الانسانية(تصدرها جامعة دمشق) ، ص227.

5- ينظر المرجع نفسه:ص247.

وأمّا على المستوى العربي، فإن نص ألف ليلة وليلة يمكن اعتباره أنموذجا أدبيا تراثيا رائدا وفريدا من جنسه، نلفيه في هذا الشأن(التحول والمسخ)، والذي يمثل نصا سرديا رياديا مفعما بالخارق غير المسبوق أي من النصوص الخارجة على التقليد الأدبي كما يرى أحد النقاد[1]، مما يجعل منه معينا حكائيا يظل متدفقا من حيث الإلهام والإثارة والخلق، ومتنا زاخرا بالعديد من الصور السردية الصريحة في بلاغة التحولات المسخية، كتحول الإنسان إلى حيوانات مختلفة الأشكال محمودها ومذمومها، كالذي نجده في مواضع من حكاية"الصياد مع العفريت" على نحو" وكانت بنت عمي هذه الغزالة تعلمت السحر والكاهنة من صغرها فسحرت ذلك الولد عجلا وسحرت الجارية أمه بقرة"[2]، أو على نحو آخر وفي الحكاية ذاتها حين تحول سكان مدينة أحد الشباب إلى أسماك" وكانت مدينتنا أربعة أصناف مسلمين ونصارى ويهودا ومجوسا، سحرتهم سمكا فالأبيض مسلمون والأحمر مجوس والأزرق نصارى والأصفر يهود"[3]، أو تحول البشر إلى كلاب وبغال وحيوانات ممسوخة أخرى" فلما كان الليل دخلت داري فوجدت هاتين الكلبتين مربوطتين فيها، فلما رأياني قاما إليّ وبكيا وتعلقا بي فلم أشعر إلا وزوجتي قالت:هؤلاء إخوتك فقلت من فعل بهم هذا الفعل قالت: أنا أرسلت إلى أختي ففعلت بهم ذلك...فعند ذلك تقدم الشيخ الثالث صاحب البغلة وقال للجني: أنا أحكي لك حكاية أعجب من حكاية الاثنين...إن هذه البغلة كانت زوجتي، سافرت وغبت عنها سنة كاملة ثم قضيت سفري وجئت إليها في الليل، فرأيت عبدا أسود راقدا معها في الفراش وهما في كلام وغنج وضحك وتقبيل وهراش، فلما رأتني عجلت وقامت إليّ بكوز فيه ماء فتكلمت عليه ورشتني وقالت: اخرج من هذه الصورة إلى صورة كلب،

---

[1] – ينظر د.محسن جاسم الموسوي: ألف ليلة وليلة في الغرب، منشورات دار الجاحظ للنشر،بغداد،1981،ص8.

[2] – ألف ليلة وليلة،ج1،ص13.

[3] – المصدر نفسه:ج1،ص31.

فصرت في الحال كلبا"[1]، أو في المقطع الذي جاء فيه" إن لي بنتا كانت تعلمت السحر في صغرها من امرأة عجوز كانت عندنا، فلما كنا بالأمس وأعطتني العجل دخلت به عليها فنظرت إليه بنتي وغطت وجهها، وبكت ثم إنها ضحكت وقالت: يا أبي قد خسّ قدري عند حتى تدخل على الرجال الأجانب فقلت لها: وأين الرجال الأجانب ولماذا بكيت وضحكت، فقالت لي: إن هذا العجل الذي معك ابن سيدي التاجر ولكنه مسحور وسحرته زوجة أبيه"[2]، كما قد يتحول الحيوان بدوره ليأخذ صفات البشر مثل الكلام في متن الليالي وبالصورة نفسها للتحول السابق، في مثل هذا المشهد" قالت: بلغني أيها الملك السعيد أنه تكلم السمك، قلبت الصبية الطاجن بالقضيب وخرجت من الموضع...فرفع السمك رأسه في الطاجن وقال: نعم نعم"[3]،أو يتحول من حيوان ممسوخ(عجل) إلى آدمي على هيئته الأولى" وأما بنت عمي فدمها لك مباح، فلما سمعت كلامي أخذت طاسة وملأتها ماء ثم إنها عزمت عليها ورشت بها العجل وقالت له: إن كان الله خلقك عجلا فدم على هذه الصفة، ولا تتغير وإن كنت مسحورا فعد إلى خلقتك الأولى بإذن الله تعالى وإذا به انتفض ثم صار إنسانا"[4].

كانت هذه العيّنات بعضَ النتف من ألف ليلة وليلة في حفولها بسردية تطفح بشتى أنماط المسوخ والتحولات، غير أنه ينبغي ألا نغفل في هذا المقام إمكانية استلهام"الليالي" حالة المسخ وبلاغته وأدبيته وجماليته من مصدرين بارزين سابقين عليها؛ أحدهما القرآن الكريم في عرضه لفكرة المسخ حين يشاء الله تعالى أن يسلط على أقوام غابرين عقابا شديدا بمسخهم وتحويلهم وتغيير خلقتهم من حال أعلى إلى أدنى، فيكونون عبرة لغيرهم، ويكون المسخ طورا بلفظه وطورا آخر بما يدلّ عليه، في قوله عزّ وجل" **وَلَوْ نَشَآءُ**

1- المصدر السابق:ج1،ص11.
2- المصدر نفسه:ج1،ص12.
3- المصدر نفسه:ج1،ص23.
4- المصدر نفسه:ج1،ص10- 11.

لَمَسَخْنَهُمْ عَلَى مَكَانَتِهِمْ فَمَا اَسْتَطَعُواْ مُضِيًّا وَلَايَرْجِعُونَ"[1]، أو في قوله جل جلاله"**قُلْ هَلْ أُنَبِّئُكُم بِشَرٍّ مِّن ذَلِكَ مَثُوبَةً عِندَ اَللَهِ مَن لَّعَنَهُ اللهُ وَغَضِبَ عَلَيْهِ وَجَعَلَ مِنْهُمُ الْقِرَدَةَ وَالْخَنَازِيرَ وَعَبَدَ اَلطَّغُوتَ أُولَئِكَ شَرٌّ مَّكَانًا وَأَضَلُّ عَن سَوَآءِ السَّبِيلِ"**[2]، وكذا على نحو قوله جلّت قدرته" **وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الذِينَ اَعْتَدَوْاْ مِنكُمْ فِى السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُواْ قِرَدَةً خَسِئِينَ"**[3]، وفي قوله تعالى وفي السياق نفسه" **فَلَمَّا عَتَوْاْ عَن مَّا نُهُواْ عَنْهُ قُلْنَا لَهُمْ كُونُوا ْقِرَدَةً خَسِئِينَ"**[4]، وأما المصدر الآخر الذي من الممكن أن يكون موردا لموضوع الامتساخ والانتقال في الهيئات والأحوال،فهو مصدر"**التناسخ métempsychose**" الذي يمثل عقيدة "شاعت بين الهنود وغيرهم من الأمم القديمة مؤدّاها أن روح الميت تنتقل إلى موجود أعلى أو أدنى...ومعنى ذلك عندهم أن نفسا واحدة تتناسخها أبدان مختلفة إنسانية كانت أو حيوانية أو نباتية...وأصحاب التناسخ يفرقون بين النسخ والمسخ والرسخ والفسخ، فالفسخ هو الانتقال من بدن أنساني إلى آخر"[5].

تأسيسا على ما تقدّم، يبدو أن موضوعة المسخ والتحول بمختلف صورها وكيفياتها تعتبر عنصرا حكائيا مهما في خلق مستوى عال من التعجيب في ثنايا النسيج السردي للروايات، ولعل نص"كتاب التجليات" للغيطاني من أبرز النصوص التي قاربناها من حيث التعامل مع هذه الموضوعة بلغة مختلفة تنضح بالشعرية والتجلي الروحاني، بحكم أن الرواية متصوفة سرديا، ولهذا كان طابع المسخ وصوره منبثقا من وحي التجربة الصوفية التي تنبني أساسا على مفهوم الكرامة الخارق على العادة والذي يستعيره الروائي من تجربة المريد السالك في الأعراف الصوفية، حيث يمُنح إياها–الكرامة– إذا ما كان عبدا ظاهر

1– سورة يس،الآية 67.

2– سورة المائدة،الآية 60.

3– سورة البقرة،الآية 65.

4– سورة الأعراف،الآية 166.

5– جميل صليبا: المعجم الفلسفي،ج1،ص346- 347.

الصلاح ملتزما بالشريعة فتؤتى له الخوارق مثل"الكلام على الخاطر والإخبار بالمغيبات الماضية والكائنة والآتية ...والمشي على الماء، واختراق الهواء وطيّ الأرض وإجابة الدعاء في الحال"[1]،مما يحدو ببطل التجليات إلى أن يلبس هذا اللبوس وينغمس في تجربة خارق الواقع ويعيش حالات مسخية متنوعة من نوع متميز لا تحاكيها مسوخ أخرى، كأن يصير جسدُه أشلاء وأجزاء متفرقة، فيفصل رأسه عن جسده ويغدو اثنين بعد أن قطعه ابن عربي شيخه الملهم، ويتحول إلى خلق جديد" عندئذ أخرج من ثنايا جبّته نصلا أبيض حاميا أمسك بشعر رأسي، أشهر النصل ثم هوى به ففصل رأسي عن جسدي اقتلعه وأمسكه بيده، فصرت أنظر إلى جثة نفسي بلا رأس...وخيّل إليّ أنه يمسك رأسي، لكنني انتهيت إلى أنني طاف معلق، لقد صرت في خلق جديد"[2]، فيتحول من خلق إلى آخر و لم يمت لأنه صاحب كرامة، وإنما أضحى محلقا بشخصيتين أو بكائنين أحدهما للرأس والآخر لسائر الجسد، لكل منهما ظله الخاص به وهو ما يعني أنهما اغتديا اثنين منفصلين" أصبح لي ظلان بعد أن كان لي ظل واحد، اتبعه ويتبعني، أطويه وأبسطه أحيانا يلفني، لكن بدت ذراعي غريبة عني، خاصة يدي وأصابعي التي طالما ضممتها وفردتها وأمسكت بها القرطاس والقلم، في عزلة أعضائي تجسّد ضعف النشأة الإنسانية المحبوبة على الكل والجمع والوحدة"[3]، وبهذا يغدو الراوي/البطل مغتربا في جسده وممسوخا في هويته، حيث يتبدّد ويأخذ كل جزء منه وجهته الخاصة به، بطريقة غير مدركة في لغة العوام" صرت رأسا بلا بدن، وبدنا بلا رأس، ولكم صعب عليّ حالي ورتبت نفسي، وأشفقت عليّ عندما رأيت بعين حواسي على رأسي الطافي المنقطع عن جذره، عرفت أن جمال الجسم البشري وكماله في اتصاله، انه قائم على بعضه لو عزل

---

[1]– أحمد الجواهري الخالدي: كرامات الأولياء في الحياة وبعد الانتقال، دراسة وتحقيق سعيد عبد الفتاح، دار الآفاق العربية، ص21.

[2]– الغيطاني: كتاب التجليات،ص217.

[3]– المصدر نفسه:ص218.

عضو عن سائر الجسد لبدا بلا معنى غريبا في وجوده، ضعيفا في مظهره،واهنا في جوهره مثيرا للرثاء، للشجن"[1].

ويزداد على هذا النحو مستوى الامتساخ تجليا وتصاعدا، حيث نلفي البطل وهو يسبح في الفضاء يرى بعيني الممسوخ المجلل بمنح الكرامة وخوارقها، أشكال ممسوخة إلى حيوان" الطير" لعلها رموز وأسماء أراد الروائي الوقوف ندها وذلك حين يقول" رأيت طائرا عجيبا لا عهد لي بمثله في طيور الدنيا، قدّ من ضوء وطيف ريشه مجمع لألوان الدنيا، أما رأسه فرأس بشرية، وجهه آدمي، حدّثني قلبي أنني أعرف الملامح لكنني لم أتمكن من تدقيق بصري لشدة الحالق فعرفت أن أوان معرفتي لم يحن لعد، رأيته يحوم في سماء الديوان"[2]، أو حين يقول" إذ بها طائر لكنني لم اتبيّن ملامحه، قادم من سمت القبلة ، يتماين ثم يشرق، ثم يطير إلى الجنوب، ثم يبعد تجاه الشمال، كل هذا وهو في دنو مستمر مني، حتى صارا في مواجهة فإذا به ضياء خالص،ونور صرف، ومن ذلك تشكّل الملامح الإنسانية التي تعلقت بها غير مصدّق، وعندما اكتمل وجه الطاهر الآدمي زعقت..أنت..أنت"[3].

لقد تعرّف البطل بانبهار إلى وجه الذي استحال طائرا بعد تحوّل في هيئته الآدمية الأولى"خالد" الذي يقصد به الروائي إحدى الشخصيات السياسية المهمة في تاريخ مصر "هاهو أمامي، حرّ من كل قيد مكشوفا من كافة الحجب، طائر أخضر من ضوء، وها هو يثبت جناحيه حتى يستمر معلقا في الفراغ، أقول بحنان عظيم..خالد، تكلمت أنا وفعلت أنت، فتمنيت أنا، وتمنى غيري، وأديت أنت...يهزّ رأسه الذي دقّت ملامحه وصار في هيئة وحجم رأس طائر، لم يجبني، إنما قرّب فمه من فمي"[4]، إنه خالد الذي

1– المصدر السابق:ص.ن.

2– المصدر نفسه:ص142.

3– المصدر نفسه:ص220.

4– المصدر نفسه:ص221.

تحول إلى طائر وهو "خالد الاسلامبولي" الذي قام باغتيال الرئيس المصري"أنور السادات"، وقد حيّاه الراوي بإجلال وإعجاب بما يليق بمقامه الأسطوري في التاريخ المصري باعتباره" رمزا لإنقاذ الوطن من عوارض الشر، سواء أكانت من داخل وطنه أم من خارجه ، ولإنقاذ الإنسان المصري في ذلك الزمكان"[1].

إنّ المسخ الرمزي لكائن بشري أو روحه إلى طائر، هو مسخ ايجابي محمود وليس سلبيا، أي دونما تقبيح أو تبشيع للمسوخ، ولعل رمز الطير في الفكر الصوفي من أكثر الرموز استعمالا وتوظيفا، لما يرى فيه المتصوفة من إحالة على روح الميت التي تتخذ شكل طير يرفرف فوق جثته بعد فراقها الجسد[2].

وهناك ضرب آخر من المسخ والتحول في الرواية نفسها، تكاد تنفرد به، والذي يختص بإضفاء صفات الإنسان على الموجودات من نبات وجماد، أو مايمكن تسميته بفعل" **الأنسنة**" أو"**التشخيص**"(**anthropomorphisation**) بتعبير أحد الباحثين، حيث تتخذ الأشياء والكائنات غير البشرية صفات وأفعالا تقوم بها تعدّ من خصائص البشر[3]، ولهذا نلفي بطل الرواية في رحلته المتصوفة والمتخيلة، يتحاور مع الكثير من الموجودات غير البشرية من الطبيعة التي غدت تتكلم وتشعر وتتحرك كالإنسان، علما أن الصوفيين يعتقدون بفكرة **المشاركة**(**participation**) مع الطبيعة، يتعاملون معها كأنها كائن عضوي حيّ، فتنشأ علاقات ودّ وتعاون وانفعال وأحاسيس حية بين البطل الصوفي والطبيعة، وكأن الشجرة حين تتكلم أو الجماد بصفة عامة هي امتداد للإنسان،تفهمه وتخدمه[4]، ومنه فإن النخلة والبقعة والحجر والليالي وغيرها تكلم بطل

---

[1]– مأمون عبد القادر الصمادي: جمال الغيطاني والتراث،ص192.

[2]– ينظر علي زيعور: الكرامة الصوفية والاسطورة والحلم،ص189، وينظر سعيد الوكيل: تحليل النص السردي (مرجع سابق)، في اعتباره الطائر رمزا للنفس أو الروح في التراث الصوفي،ص22.

[3]– ينظر د.جمال كديك: رواية"الحوات والقصر" للطاهر وطار بين الواقعية والعجيب، مجلة الموقف الأدبي، ع317- 318، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1997،ص145- 146.

[4]– ينظر علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم،ص148.

الرواية وتشعر بوجوده وتنفعل" ذكرني محبي وحبيبي بأن الموجودات كلها تتكلم في أسفاري وتجلياتي، الأصول تتحدث وتجيبني، وهنا سمعت ما لاعهد لي به، ما لا أقدر على وصفه لبشر، ما تضيق به حروف الكلام من كل منطوق ولسان، أقول وشجني رقراق معتق أن تلك البقعة كلمتني وكان الكلام هامشا، قالت إن أبي لامسها مرة واحدة ولن تتكرر لحظة ولادته"[1]،"حدثتني بقعة الارض فأوجزت وألحت وقالت"[2]، أو حين يتكلم الحجر" انتبهت إلى صوت غريب يحدثني بلغتي، نبراته غريبة، إيقاعاته عجيبة، أدركت صدوره من أحد الأحجار المصفوفة في جدار الطابق الرابع يقول لي.."[3]، كما حدّثته الليالي والسكونات والصمت" حدثتني الليالي المتوالية عن بداية هجاج أبي"[4]،" كلّمتني السكونات المسائية"[5]،"أفصح لي الصمت الغروبي عن خوفه عن حذره"[6]، وأيضا وأيضا بسماعه لكثير من الأشياء والمخلوقات فيفهم منطوقها ومرادها "سمعت نداءات الأغصان، وحوارات الأحجار، وهسهسات النجوم...ولهجات الرياح، وصريع النيازك واستغاثات الشهب، وأنين الذرة عن انشطارها وأصداء تمدد الكون النائي، كنت أفهم ما يلفظ ويقال"[7].

في حين أن حديث النخلة هو حديث يفيض بالدلالات والإيحاءات، منحه الروائي مساحةً معتبرة في المسار السردي، لخصوصية النخلة لديه ولرمزيتها الصوفية كقول الصوفي الشيخ ابن عربي عنها" وهي لنا عمّة..ولها أسرار عجيبة دون سائر النبات"[8]، وبالتالي كان اهتمامه بها من هذا القبيل حيث حوّلها إلى كائن حيّ متميّز يشاركه

[1]- الغيطاني: كتاب التجليات،ص49.
[2]- المصدر نفسه:ص50.
[3]- المصدر نفسه:ص58.
[4]- المصدر نفسه:ص86.
[5]- المصدر نفسه:ص.ن.
[6]- المصدر نفسه:ص.ن.
[7]- المصدر نفسه:ص69.
[8]- محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية،ج1،ص257- 258.

أوجاعه وسفره وذكرياته"حدّثتني نخلة أبي:لك عودة إلى كربلاء، حدثتني عن موت جدي، وتيتم أبي وطمع عمه، واستناده إلى الجذع المتين وتخطيطه التراب بعود قش"[1]، "كلمتني نخلة نضرة سخية الطرح، قالت إنها مدينة بوجودها واهتزازها اللطيف، واخضرار نصفها إلى أبي...قالت لي النخلة إنها منذ بزوغها إلى الدنيا، في نفس اللحظة المماثلة تذرف دمعتين وأن جمارها من دمع أبي القديم، ولن يترف كله إلا إذا ذبحت أو اجتثت من جذرها المتين"[2]، مما يعني أن النخلة تملك سحرها وجوهرها المتميّز، وتأثيرها العميق في نفس البطل، لأنها اعتبرت منذ القدم رمزا أسطوريا وروحيا متوهّجا فهي"شجرة الحياة والتجدد الذاتي، وهي الشجرة الوحيدة التي لا تسقط أوراقها بل تحصل على لحاء جديد كل شهر(أو كل سنة)، ويظل اللون الأخضر معها طيلة حياتها وتظل تثمر حتى تموت، وهي أنثوية وذكرية في نفس الوقت، ويقال إن طائر الفينيق يولد ويموت وينبعث مرة أخرى منها، وهي رمز للنار الإبداعية المتجددة وللحب وللخصوبة والوفرة والأمومة"[3].

ويحضر الامتساخ والتحول أيضا في النصوص الروائية الأخرى ولو بدرجة أقلّ، غير أن سرودها لاتكاد تخلو من هذا العنصر العجائبي الذي يضطلع بدور بارز في تشكيل المحكيات والبناء الفني لها، و تزويدها بما يغذيها من مكوّنات التخييل والعجب، فمثلا نص" الحوات والقصر" نلمس فيه عملية التحويل من خلا كائن"السمكة" التي صارت رفيقة وغنيمة ومخلصا للبطل عليّ الحوات، تأخذ شكلا لايبدو حيوانيا، بل هي إلى الكائنات الأسطورية كالجنيات الخارقات أقرب، وغير مسبوقة النظير، تحدّثه ويحدثها وتبهر الناظرين" يقال إنها، عندما وصلت أمامه، تحدثت إليّ...يقال إنها سمكة مسحورة، حملتها جنيات من نهر الأبكار ...يقال أيضا إن عليّ الحوات، أغمي عليه، حالما رأى

1- الغيطاني: كتاب التجليات،ص70- 71.

2- المصدر نفسه:ص87.

3- عبد الحميد شاكر:الحلم والرمز والأسطورة،ص127.

الشاهد يهتز، و لم يستعد وعيه إلا بعد أن كانت سمكة نهر الأبكار بين قدميه تتنفس كالإنسان، وتبحلق كالعجل..يقال إن حوارا دار بينها وبين علي الحوات قال لها:

– اعلم أنك لست من هذا الوادي، وأن المقادير هي التي أرسلتك فافعلي أيتها السمكة الجميلة ما أمرت به.

– يا علي الحوات، هل تعلم ما تخبئه لك الأقدار؟ سألته فأجابها... وهل تعتقدين يا سمكتي العزيزة،أنه يمكن أن تعترض مهمتك معي بعض العوائق...لقد اخترت أن تصعد إلى القصر، فافعل ما اخترت، أنا جئت من وادي الأبكار محمولة بين ذراعي جنيات فاضلات، كل ما أمرت به، هو أن أصعد إلى الحافة واتمدّد عند قدميك وها انني فاعلة"[1].

كما أنّ السّمكة قد تحوّلت في نهاية رحلة البطل إلى طائر عجيب كالبراق أو الحصان الخرافي المجنّح"يقال إن علي الحوات رفع من القصر بقوة خارقة، صارت السمكة التي كانت في إحدى برك القصر، حصانا بسبعة أجنحة امتطاه علي الحوات وطار به إلى وادي الأبكار...ونجا عليّ الحوات بفضل السمكة التي حملته على ظهرها وهربت به"[2]، لعلها السمكة عينها التي أنقذت بطل" رمل المابة" لواسيني الأعرج والتائه في مغامرته العصيبة" وجد في انتظاره سمكة كبيرة عيناها من زمرد ، ظهرها مصقول بماء الذهب والياقوت، جسدها معتق بالأحجار الكريمة والزجاج الملون، نصفها حورية والنصف الآخر جان...حملته على ظهرها مغمى عليه"[3].

يمكن اعتبار تقاطع النصين في رمز "السمكة" وإجراء بعض المسخ والتحول عليها، ومنحها أبعادا خرافية عميقة، نوعا من الاشتراك في النهل من الفكر الميثولوجي الذي

---

[1]– الطاهر وطار:الحوات والقصر،ص26– 30.

[2]– المصدر نفسه:ص265– 267.

[3]– واسيني الأعرج: رمل المابة،ص166.

يعتقد بأن السمكة رمز التجدد والانبعاث والولادة الجديدة والانتقال إلى حالة جديدة[1]، فضلا عن أن السمكة المستعان بها لديهما- الروائيين-ومنحها وظيفة الإنقاذ والخلاص توحي لنا إلى حدّ ما بتلك الوظيفة التي نلفيها في الحكاية الشعبية والتي تختص بحضور ما يسمى بـــ"**المساعد السحري**" أو" **الأداة السحرية**" **l'objet magique** "[2]، لتخليص البطل من الخطر المحدق به وتقديم المساعدة له.

وينضاف إلى جملة هذه السياقات المقتطعة عن سردية المسخ والتحول، سياقات أخرى من مواضع متباينة من المتون الروائية، يحسن بنا هنا أن نذكر بعضها تباعا لتأكيد جمالية تلك السردية وحضورها الاستراتيجي المتنامي وبشتى الأشكال والصور التي تؤطر الفضاء النصي كافة، على نحو ما نجده في رواية"رمل الماية" حين تمسخ مدينة الحاكم وتتشوّه وتصبح هجينة لا هي مملكة ولاهي جمهورية" يتذكر فقط أنها كانت دليله وسط الفراغ الذي يشكل الجملكية(نظام خرافي يجمع بين الجمهورية والمملكة) التي دخلها لا يعلم من القعوة المتوسطية أم من غرناطة"[3]، أو على نحو تحوّل حيوان الحمار إلى غزال في يوميات الجملكية"- في جملكية نوميدا-أمدوكال، كلمة حمار نزع معناها الاعتيادي من القواميس العالمية المعروفة، فالقواميس الأجنبية مثلا لا تدخل البلاد إلا إذا كانت فيها كلمة حمار تعني"الغزال"...مثلا تجد كلمة حمار في القاموس الجديد تعني بالأحرف البارزة: نوع من أنواع الغزلان البرية النشطة، المعروفة بذكائها وتوالدها الكثير،وتستطيع عند الضرورة مقاومة الأسود وتنتصر عليها بقدرة الله تعالى"[4]، أو في السياق الذي ورد فيه أن شخصا من أشخاص الرواية ويقصد به معاوية الخليفة بلغة الراوي"للذين لا يعرفونه، هو أحد المسوخ التي وجدت في لحظة تعّرق"[5].

---

[1]– ينظر علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم،ص181.
[2]– ينظر فلاديمير بروب: مورفولوجية القصة(مرجع سابق)،ص56، 60، 102.
[3]– واسيني الأعرج:رمل الماية،ص13.
[4]– المصدر نفسه:ص54- 55.
[5]– المصدر نفسه:ص23.

ونقف في رواية"صوت الكهف" على بعض الصور المسخية العجيبة في مثل هذا القول السردي"ودعة مجنية سبعة، تحولت من فتاة مخدومة إلى راعية غنم، بعد أن اغتسلت في العين المسحورة"[1]، أو في مقطع نظير آخر وعن المتحول نفسه" وتذكرين حكاية"ودعة مجنية سبعة"..حين مسخت زنجية، استعبدت فأصبحت راعية للمواشي..الذي بعد العز والمسخ بعد الجمال الفتّان"[2]، أو مثلما هو وارد في سياق مختلف حيث حادثة التحول المدهشة التي طالت أشخاصا وصيّرهم طيورا" نهض الشيخ الرئيس وركب الصخرة، وتمتم رافعا رأسه شاخصا ببصره إلى السماء، وبدون أن أشعر رأيت يديه وقد تحولتا إلى جناحين طويلين..خفق بهما ثم طار نحوالشرق، لقد أحدث عند طيرانه شيئا يشبه الزوبعة الخفيفة"[3].

ونلفي في نص"حكاية سحّارة" صورة بسيطة لعملية التحول، وذلك حينما يطرأ تحوّل على "السحارة" الجامدة والمصنوعة من الجلود لتصير كالحيوان في الحركة والخفة" لقد علمت أن السحارة هربت ذات ليل بهيم ولاحت فارة من دار الأستاذ وهامت على وجهها أياما وليالي دون أن يعلم أحد عن مصيرها ولقد ظننا أنها قد فرّت إلى السند لأن السحارة مصنوعة من جلود الغزلان السندية وغطاؤها مصنوع من جلد نوع من الثعابين لا يوجد إلا في وادي (النهام) وهو واد في السند، ولقد لنا حكماء القرية إن هذه الأنواع من الجلود تظل تحنّ إلى موطنها"[4]، ثم ختاما تلك الجملة السردية في رواية" وراء السراب...قليلا" التي احتوت مع صورة من صور المسخ، لمّا حدث تحول في شخصية جدّة البطل، وحصانها الخرافي الذي يطير والذي يتحول عن عصاها التي تتوكأ عليها" حاول الأعمام اقتلاع الجدة من الأرض فلم يقدروا، حفروا تحتها بالفؤوس والمعاول ثم

1- عبد الملك مرتاض: صوت الكهف،ص21.

2- المصدر نفسه:ص88.

3- المصدر نفسه:ص64.

4- عبد الله الغذامي: حكاية سحّارة،ص97.

حركوها يمينا وشمالا، فلم تتزحزح من مكانها قيد أنملة، تحولت الجدة إلى تمثال رخامي مغروس في قلب الأرض"[1]، "وأنا اتخبّط في الضوء إلى أن صدمني تمثال الجدة الواقف في وسط الساحة، فذهبت أولا للسلام عليها، قلبت يدها الحجرية فأحسست بها حارّة تحت شفتي، ثم رأيتها تحطّ خفيفة على شعر رأسي"[2]، "تطلق الجدة ذلك النداء فيردد الجبل صداه عدة مرات...ثم تركب عصاها، تمتطيها كمن يمتطي جوادا أصيلا وتعود إلى البيت تسبقها حمحمة الحصان"[3].

إذن، وركحا على كلّ ما سبق يمكن الخلوص إلى أنّ الموضوعات سواء التي عالجناها واعتبرناها أسياسية أم التي لم نذكرها بوصفها ثانوية في رأينا كموضوعة الموت وموضوعة الجسد في علائقه مع الرغبة والتشوّهات، تسهم بشكل كبير في صياغة بنية روائية تتجاوز الواقع فتؤسطره وتفجّره، لذلك يستعين بها الروائي بوصفها آليات ووسائل لبناء الكون الروائي ونسج خيوطه وتلوينه بلغة تؤسس لمحكيّ يتميّز عن محكيات أخرى، تستكين لسلطان الواقع.

1- إبراهيم الدرغوثي:وراء السراب...قليلا،ص28.
2- المصدر نفسه:ص72.
3- المصدر نفسه:ص26.

الخـــــــــــــاتمة

الخاتمة:

بعد رحلتنا المتواضعة وتطوافنا في جنبات وعوالم موضوع العجائبي في السّرد العربي المعاصر، يعنّ لنا الخلوص إلى جملة من النتائج العامّة التي يمكننا الوقوف على أهميتها ممّا انتهى إليه مسارُ البحث في الموضوع، والتي تتمثّل فيما يلي:

ـ يتحدّد العجائبي بكونه شكلا سرديا أو خاصية خطابية بارزة، ومادة للحكي وطريقة في بناء النص الروائي العربي المعاصر.

ـ يقترن العجائبي في الكتابة الروائية بنزعة التّجريب، بل يمكن اعتباره أسلوبا تجريبيا يتصدّر الكثير من أساليب السرد المعاصرة من حيث التطويع والتشكيل، بخاصّة وأنه كان تقنية جديدة استأنس ولاذ بها الروائي في نزوعه المتواصل إلى التجريب والتحديث وكذا التغيير، مما فسح المجال واسعا لخلق دينامية سردية غير مألوفة، كان للعجائبي فيها النصيب الأوفر في القدرة الفائقة على صوغ ملامح كتابة مغايرة، وإبهار المتلقي عبر عمليات تفجير متعدد للأحداث والأزمنة والأمكنة واللغة والمنظور السردي في كتابة الحكاية.

ـ يرتبط التعبير العجائبي إلى حدّ كبير بالواقع، على الرغم من تعارضه وتنافره ظاهريا معه، بل إنه يبدو متأسّسا داخله منبعثا من رماده ومتغيراته، يفرض هالته وبنيته إلى جواره، ويتعايش معه لا ليقبله ويستسلم له، وإنما ليخوض ضدّه كافة أشكال الرفض

والفضح والاحتجاج، ومن ثمّة فقد تمّ لجوء الروائي في التجربة الروائية الجديدة إلى مثل هذا التعبير لجعله صيغةً وأداة لكشف زيف الواقع وكسر رتابة الواقعي المعيش ومألوفيته، قصد التحليق بعيدا في سماء وأجواز التخييل، وإعادة تشكيل عالم هذا الواقع وفق نزوات السارد أو استجابة لشهوات المتلقّي وانتظاراته.

ـ استطاع الروائي العربي أن ينفتح من خلال سردية التعجيب على أنموذج فني لمتخيّل عربي مختلف له خصوصياته وسماته الفارقة التي تميّزه عن سائر المتخيلات الأخرى، من حيث الارتباط بالتراث العربي ومرجعياته الغزيرة في إثراء اللغة السردية والسّموق بسحر الدلالات إلى مراقٍ غير معتادة.

ـ لقد كانت اللغة السردية لدى الروائيين المشتغلين على استثمار العناصر العجائبية، أحد أهمّ تجليات التعجيب في تشكيل واقع حكائي متخيّل على مستوى الشكل والمضمون أو المبنى والمعنى، انطلاقا من أصغر بنية في التركيب اللغوي وهو العنوان إلى أكبر البنيات فيه كالسارد والزمن والفضاء والشخصية وغيرها.

ـ تعدُّد وتباين مستويات التعجيب بحسب طبيعة النصوص السردية من حيث درجة مفارقة الواقع ومخالفته والانزياح عن أطره وحدوده، رغم انفتاحها كلها على عنصر

اللاواقعي والإدهاش والتعبير الرمزي المموّه في تصوير الواقع ورصد ظواهره المستهجنة، في سبيل طرح بديل متخيل مواز يستند فيه إلى مخزون اللامالوف بشتى موارده وطاقاته.

ـ لقد اتّكأت النصوص الروائية للمدوّنة في تشكيل البعد العجائبي على جملة من العناصر والموضوعات الحكائية المستمدّة في أغلبها من تراث المتخيل العربي بالدرجة الأولى، لا سيما متن الليالي(ألف ليلة وليلة) الغزيرة بمادة العجائب والخوارق، ومَحكي الرحلة وعوالمها العجيبة، والحكاية الشعبية بمختلف تجلياتها الرمزية والأسطورية.

ـ الاعتقاد بعدم اكتمال وتوفّر شروط وأركان كتابة نص عجائبي عربي صرف، كما هو الشأن عند روائيي الغرب أمثال الألماني"هوفمان" والأمريكي"لوفكرافت"والفرنسي"جاك كازوت"، على الرغم من تبييت النية لدى بعض الروائيين العرب في التأسيس لهذا النهج وصناعته مثل الروائي المغربي"محمد الهرادي" في نصه"أحلام بقرة" والروائي السوري الكردي"سليم بركات" في بعض نصوصه.

ملحـــق بيوغـــرافي(خاص بتعريف الروائيين

1- إبراهيم الدرغوثي:

من مواليد 1955 بالمحاسن (توزر، تونس)

يشتغل بالتدريس في التعليم العام.

عضو اتحاد الكتاب التونسيين منذ 1990

أعماله:

أ- المجموعات القصصية:

- النخل يموت واقفا، دار صامد (تونس) ط1، 1989، ط2، 2000.
- الخبز المرّ، دار صامد..........،1990.
- رجل محترم جدا،دار سحر(تونس)،1995.
- كأسك..يا مطر،دار سحر 1997.
- منازل الكلام،2009.

ب- الروايات:

- الدراويش يعودون إلى المنفى، ط1،رياض الريس(لندن)،1992،ط2 دار سحر 1998، ط3 المتوسطية للطباعة والنشر 2006.
- القيامة الآن، ط1 دار الحوار سوريا 1994،ط2 دار سحر 1999.
- شبابيك منتصف الليل، ط1 دار سحر (تونس)1996،ط2 دار المعارف(تونس) 2000.
- أسرار صاحب الستر ط1 دار صامد 2002.
- وراء السراب...قليلا دار الإتحاف تونس 2002، ط2 مركز الحضارة العربية المصرية،2004.
- مجرد لعبةحظ، ط1 ،منشورات المدينة، تونس 2006.

الجوائز:

نال جائزة الكومار الذهبي لأفضل رواية تونسية سنة 2003 عن رواية "وراء السراب...قليلا"، وجائزة المدينة للرواية سنة 2004 عن رواية"مجرد لعبة حظ".

- وترجمت له رواية" الدراويش يعودون الى المنفى"إلى اللغة الفرنسية 1999، ترجمة أحمد الرمادي، ورواية" شبابيك منتصف الليل" سنة 1999، ترجمة حيزم العبيدي.

2- جمال الغيطاني:

ولد سنة 1945 بصعيد مصر، أنهى دراسته الإعدادية سنة 1959، ثم التحق بمدرسة الفنون والصنائع بالعباسية.

سنة 1974 انتقل الى العمل في قسم التحقيقات الصحفية، في 1985 رقّي ليصبح رئيسا للقسم الأدبي بأخبار الأدب، قام بتأسيس جريدة أخبار الأدب سنة 1993.

تزوج سنة 1975 وهو أب لولدين.

أشهر أعماله:

- هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة(1968).
- أوراق شاب منذ ألف عام(مجموعة قصصية 1969).
- الزويل(رواية)1974.
- الزيني بركات(رواية)1974.
- وقائع حارة الزعفراني(رواية) 1976.
- خطط الغيطاني(رواية) 1978.
- كتاب التجليات(السفر الأول 1983)،(السفر الثاني 1985)،(السفر الثالث 1987)، وجمعت في مجلد واحد سنة 1990 (دار الشروق).
- إتحاف الزمان بحكاية حلبي السلطان1985.
- رسالة في الصبابة والوجد(رواية) 1987.

- رسالة البصائر في المصائر(رواية) 1988.
- شطح المدينة(رواية) 1990.
- سفر البنيان(رواية) 1997.
- حكايات المؤسسة(رواية) 1997.
- خلسات الكرى(دفتر التدوين الأول)1998.
- دنا فتدلى(دفتر التدوين الثاني) 1999.
- رشحات الحمراء(دفتر التدوين الثالث)2003.
- نوافذ النوافذ(دفتر التدوين الرابع)2004.
- نثار المحو(دفتر التدوين الخامس) 2005.
- مختارات أبي حيان التوحيدي (دراسة)1993.
- توفيق الحكيم يتذكر(دراسة)1994.
- مقامات بديع الزمان الهمذاني(دراسة ومراجعة).

نال عدة جوائز ، من أبرزها جائزة لورباتيون عن رواية التجليات 2005.

3- الطاهر وطار(رحمه الله):

ولد سنة 1936 بسوق أهراس(الشرق الجزائري)، في بيئة ريفية وأسرة أمازيغية، التحق بمدرسة جمعية العلماء المسلمين سنة 1950، وأرسله والده الى قسنطينة ليتفقه في معهد الإمام بن باديس سنة 1952، ثم التحق بتونس في مغامرة شخصية عام 1954 حيث درس قليلا في جامع الزيتونة، عاد الى الجزائر ليلتحق بجبهة التحرير الوطني سنة 1956، ليشتغل بعد ذلك بالصحافة فأسس جريدتي الأحرار والجماهير الأسبوعيتين عام 1962، ثم الشعب الثقافي 1973، اشتغل مديرا عاما للإذاعة الوطنية من 1991 الى 1992.، ترأس الجمعية الثقافية الجاحظية التي أسسها منذ 1989 التي تصدر ثلاث مجلات رائدة وهي(التبيين، القصيدة، القصة)، توفي عام 2010 تحت وطأة المرض.

أهم أعماله:

- دخان من قلبي(مجموعة قصصية)1961
- الطعنات 1971
- الشهداء يعودون هذا الأسبوع 1974
- على الضفة الأخرى(مسرحيات)
- الهارب 1977
- اللاز(رواية) 1974
- الزلزال (رواية) 1974
- الحوات والقصر(رواية) 1980
- عرس بغل(رواية) 1988
- العشق والموت في الزمن الحراشي 1982
- الشمعة والدهاليز 1995
- الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي 1999
- الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء 2005
- قصيد في التذلل 2010، نال جائزة الشارقة لخدمة الثقافة العربية 2005.

4- عبد الله محمد الغذامي:

كان ميلاده سنة 1946 بعنيزة (السعودية).

تحصل على ليسانس في اللغة العربية وآدابها(معهد اللغة العربية بالرياض) سنة 1969.

حصل على الدكتوراه من جامعة إكستر 1978(انكلترا).

تولى تدريس مواد النقد والنظرية بجامعة الملك عبد العزيز بجدة من سنة 1978 الى 1988.

سنة 1988 انتقل إلى التدريس بجامعة الملك سعود (الرياض).

اشتغل نائبا للرئيس في النادي الأدبي الثقافي بجدة منذ 1980

- عضو هيئة تحرير مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية/جامعة الملك عبد العزيز بجدة 1981- 1983.

- عضو هيئة تحرير مجلة علامات في النقد/النادي الأدبي الثقافي (جدة) من 1991 الى 1997.

- عضو هيئة الإشراف على مجلة النص الجديد،قبرص منذ 1993.

- عضو هيئة مجلة كتابات معاصرة منذ 1996.

- عضو هيئة مجلة العلوم الإنسانية كلية الآداب (جامعة البحرين) منذ 1998.

- عضو الهيئة الاستشارية لمركز الإنماء الحضاري بسوريا.

- عضو مراسل في مجمع اللغة العربية بدمشق.

- عضو الهيئة الاستشارية لمجلة أوان بجامعة البحرين.

- **أهم أعماله:**

- الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ط1 1985،ط2الرياض 1989.،ط3 دار سعاد الصباح (الكويت، القاهرة 1993.)،ط4 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997.

- تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة 1987.

- الصوت القديم الجديد، بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث 1987.

- الموقف من الحداثة 1987.

- الكتابة ضد الكتابة 1991.

- ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية 1992.

- القصيدة والنص المضاد 1994.

- المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف 1994.

- المرأة واللغة 1996.
- ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد 1998.
- حكاية سحارة 1999.
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف 1999.
- النقد الثقافي، مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق الثقافية العربية 2000.
- حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية 2004.
- نقد ثقافي أم نقد أدبي بالاشتراك مع عبد النبي اصطيف 2004.
- من الخيمة الى الوطن 2004.

5- عبد الملك مرتاض:

ولد عبد الملك بن عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب بن محمد بن أبي طالب وابن زينب بنت أحمد سوالي سنة 1935، بمسيردة العليا بولاية تلمسان.

حفظ القرآن وتعلم مبادئ الفقه والنحو في كتّاب والده الشيخ عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب.

التحق سنة 1954 بمعهد ابن باديس بقسنطينة.

التحق بجامعة القرويين بفاس(المغرب) سنة 1955، وسكن بالمدرسة البوعنانية التي أصيب فيها بمرض خطير (السل) كاد يودي بحياته، ومكث طويلا بأحد مستشفيات مدينة فاس.

التحق سنة 1960 بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط.

سنة 1960 سجل في كلية الحقوق والعلوم السياسية ومعهد العلوم الاجتماعية بجامعة الرباط

أبرز شيوخه:- الأستاذ أحمد بن ذياب (معهد ابن باديس).

- د.نجيب محمد البهيتي(مصر) بجامعة الرباط
- أ.محمد الفاسي
- د. جعفرالكتاني (الرباط)
- د.عبد الرحمن الحاج صالح (الجزائر)
- د.إحسان النص (سوريا) بجامعة الجزائر
- أندريه ميكائيل (فرنسا)

نال شهادة البكالوريا سنة 1960 من تطوان بالمغرب(مرشح حر).

تخرج سنة 1963 (بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط)

نال درجة الدكتوراه(الطور الثالث) في الأدب من جامعة الجزائر 1970، موضوعها: فن المقامات في الأدب العربي إشراف د.إحسان النص.

نال سنة 1993 درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة السوربون الثالثة بإشراف اندريه ميكائيل، وقد ترأس لجنة المناقشة د.محمد أركون، موضوعها: أجناس النثر الأدبي في الجزائر.

أهم أعماله:

- القصة في الأدب العربي القديم (1968)
- نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر(1971)
- فن المقامات في الأدب العربي(1980)
- العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى(1981)
- النص الأدبي من أين والى أين؟(1983)
- الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر(1981)
- المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية (1983 ط1)،(2001 ط2)
- فنون النثر الأدبي في الجزائر(1983)
- بنية الخطاب الشعري (1986)

- عناصر التراث الشعبي في اللاز(1987)
- الميثولوجيا عند العرب(1989)
- القصة الجزائرية المعاصرة(1990)
- ألف ليلة وليلة ، دراسة تفكيكية لحكاية حمال بغداد(1989)
- شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية(1994)
- تحليل الخطاب السردي، تحليل سيميائي مركب لرواية"زقاق المدق" لنجيب محفوظ (1995)
- قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولانهائية التأويل(1997)
- الكتابة من موقع العدم(2003)
- النص، والنص الغائب في شعر سعاد الصباح(1999)
- الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور(2000)
- في نظرية النقد(متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها) 2002.
- نظرية القراءة(2003)
- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين(2007)
- نظرية النقد الأدبي(2007)
- نار ونور(رواية) 1975
- الخنازير(رواية) 1985
- صوت الكهف(رواية) 1986
- مرايا متشظية(رواية) 2000
- وادي الظلام(رواية) 2005

6- الميلودي شغموم:

من مواليد 1947 بالمعاريف، المغرب، روائي وباحث في الفلسفة والتصوف.

تابع دراسته العليا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية(الرباط)

تحصل على دبلوم الدراسات العليا في الفلسفة 1982، ودكتوراه دولة في الفلسفة.

اشتغل بالتدريس بالمحمدية ويعمل أستاذا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس(جامعة مولاي إسماعيل) وهو عضو اتحاد كتاب المغرب منذ 1972.

أعماله:

- أشياء تتحرك (مجموعة قصصية) 1972.
- سفر الطاعة(مجموعة قصصية) 1981.
- الضلع والجزيرة(رواية) 1980
- الأبله والمنسية والياسمين (رواية) 1982
- عين الفرس(رواية) 1988
- مسالك الزيتون(رواية) 1990
- شجر الخلاطة(رواية) 1995
- خميل المضاجع(رواية) 1997
- نساء آل الراندي(رواية) 2000
- الأناقة (رواية) 2001
- أريانة(رواية) 2003
- المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي ، الحكاية والبركة(دراسة) 1995
- المعاصرة والمواطنة، مدخل إلى الوجدان(دراسة) 2000

7- واسيني الأعرج:

ولد عام 1954 بقرية سيدي بوجنان (ولاية تلمسان)

تخرج بجامعة وهران سنة 1977(شهادة ليسانس في الأدب العربي)

أكمل دراسته بجامعة دمشق، نال درجة الماجستير سنة 1982 عن بحثه: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ودكتوراه عن أطروحته الموسومة بـــ: نظرية البطل، ملامحه في الرواية الجزائرية والعربية 1985.

التحق بجامعة الجزائر سنة 1985 أستاذا للأدب الحديث ومناهج النقد، ويعمل أيضا أستاذا زائرا بجامعة السوربون.

أعماله:

- الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية 1984
- النزوع الواقعي الاستعماري في الرواية الجزائرية 1986
- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر 1986
- الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية،الرواية نموذجا 1989
- ألم الكتابة عن أحزان المنفى(مجموعة قصصية) 1980
- البوابة الزرقاء(وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر) 1980
- طوق الياسمين ووقع الأحذية الخشنة 1982
- ماتبقى من سيرة لخضر حمروش 1982
- نوار اللوز 1983
- مصرع أحلام مريم الوديعة 1984
- ضمير الغائب(الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)1990
- رمل المايةفاجعة الليلة السابعة بعد الألف 1993
- سيدة المقام 1996
- حارسة الظلال(دون كيشوت في الجزائر) 1996
- مرايا الضرير 1998
- ذاكرة الماء 2001
- شرفات بحر الشمال 2001

- مضيق المعطوبين 2005
- سوناتا لأشباح القدس 2009

الجوائز:

نال جائزة الرواية الجزائرية عن مجمل أعماله الروائية سنة 2001، وجائزة المكتبيين عن روايته"كتاب الأمير" سنة 2006، وجائزة الأدب للشيخ زايد عن الرواية نفسها سنة 2007.

مكتبة البحـــــــث (البيبليوغرافيا)

ثبت المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم** (رواية ورش عن نافع)

1- المصادر:

– **الكتاب المقدّس**، أي كتب العهد القديم والعهد الجديد، دار الكتاب المقدّس في الشرق الأوسط، لبنان،1996.

– **الأعرج(واسيني)**: رمل المابة،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،ط1، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع،دمشق،1993.

– **الدرغوثي(إبراهيم)**: وراء السراب...قليلا،دار الإتحاف للنشر، سليانة، تونس،2002.

– **شغموم(الميلودي)**:عين الفرس،ط1،دار الأمان،الرباط،1988.

–**الغذّامي(عبد الله محمد)**:حكاية سحارة،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت – الدار البيضاء،1999.

– **الغيطاني(جمال أحمد)**: كتاب التجليات، الأسفار الثلاثة، ط1،دار الشروق،مصر،1990.

– **مرتاض(عبد الملك)**: صوت الكهف،دار الحداثة،بيروت،1986.

– **وطار(الطاهر)**:الحوات والقصر،ط2،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1984.

2- المراجع باللغة العربية:

– **د.إبراهيم(السيد)**:نظرية الرواية،دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القص،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،1998.

– **د.إبراهيم(عبد الله)**:المتخيّل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت،1990.

–..........: السردية العربية،بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت،1992.

– **د.إبراهيم(نبيلة)**: فن القص بين النظرية والتطبيق،مكتبة غريب،القاهرة،1994.

– **ابن عربي(محي الدين)**:الفتوحات المكية(في معرفة الأسرار المالكية والملكية)،ضبط عثمان يحي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1985.

– .... : رسائل ابن عربي،تقديم محمود محمود الغراب،ضبط محمد شهاب الدين العربي،ط1،دار صادر بيروت،1997.

– **أبو بكرمحمد (أسماء)**: ابن بطوطة،الرجل والرحلة،ط1،دار الكتب العلمية،بيروت،1992.

– **د.أبو أحمد(حامد)**: في الواقعية السحرية،ط2،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،2008.

– **د.أبو ديب(كمال)**:الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي،ط1،دار الساقي،بيروت/دار أوركس للنشر،لندن،2007.

– **د.أبو نضال(نزيه)**: التحولات في الرواية العربية،ط1،المؤسسة العربية للدراسـات والنشر،بيروت،2006.

– **د.أبو هيف(عبد الله)**: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000.

– **د. الأحمد(نهلة فيصل)**: التفاعل النصي: التناصية،النظرية والمنهج،ط1، مؤسسة اليمامة،الرياض،2002.

– **أدونيس(علي أحمد سعيد)**: الصوفية والسوريالية، ط3،دار الساقي،بيروت،2006.

– **الأعرج(واسيني)**: الطاهر وطار،تجربة الكتابة الواقعية،الرواية نموذجا،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1989.

– **أفاية(محمد نورالدين)**: الغرب المتخيل، صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت،2000.

– **ألف ليلة وليلة**،منشورات مكتبة الحياة، بيروت،د.ت.

– **آل سعود(سارة بنت عبد المحسن بن جلوى)**: نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام،ط1، دار المنارة للنشر والتوزيع،السعودية، 1991.

– **د.الباردي(محمد رجب)**:إنشائية الخطاب في الروية العربية الحديثة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2000.

–..................... : في نظرية الرواية،تقديم فتحي التريكي،دار سراس،تونس،1996.

-......................: الرواية العربية والحداثة،ط1،دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا،2002.

– د.**بحراوي(حسن)**: بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت،1990.

– **بدري(عثمان)**: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت،2003.

– د.**بدوي(عبد الرحمن)**:شطحات الصوفية،ط3،وكالة المطبوعات،الكويت،1978.

– د.**بدوي(محمد)**:الرواية الجديدة في مصر،دراسة في التشكيل والإيدولوجيا، المؤسسة الجامعية للنشر،بيروت،1993.

– د.**بدير(حلمي)**:الرواية الجديدة في مصر،قراءة في النص الروائي المعاصر،ط1،دار المعارف،مصر،1988.

– **بشتاوي(عادل السعيد)**:الأندلسيون المواركة،ط1،مطابع انترناسيونال،مصر،1983.

– **بلحيا(الطاهر)**: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية،منشورات التبيين،الجاحظية،الجزائر،2000.

– **بلعابد(عبد الحق)**: عتبات(جيرار جينيت من النص الى المناص)،ط1،منشورات الاختلاف،الجزائر- الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت،2008.

– د.**بلعلى(آمنة)**:الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي(من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001.

– د.**بن جمعة(بوشوشة)**: اتجاهات الرواية في المغرب العربي،ط1، دار المغاربية للطباعة والنشر، تونس،1999.

– د.**بنيس(محمد)**: الشعر العربي الحديث،بنياته وإبدالاتها،1- التقليدية،ط1،دار توبقال،المغرب،1989.

– **بوحسن(أحمد)**:المصطلح ونقد النقد،الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،الرباط،1991.

– **بوذيبة(إدريس)**: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار،ط1،منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،2000.

- **د.بوشعير(الرشيد)**:مساءلة النص الروائي في أعمال عبد الرحمن منيف،دراسة في الرؤى والعتبات والأنماط والصور، وزارة الثقافة،سوريا،2009.

- **د.بورايو(عبد الحميد)**:الأدب الشعبي الجزائري،دار القصبة للنشر،الجزائر،2007.

- **د.بوطاجين(سعيد)**: الترجمة والمصطلح،دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت/منشورات الاختلاف،الجزائر،2009.

- **د.بويجرة(بشير محمد)**: الشخصية في الرواية الجزائرية (1970- 1983)،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1986.

- **د.التلاوي(محمد نجيب)**:وجهة النظر في روايات الأصوات العربية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000.

- **ثامر(فاضل)**:المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي،ط1،دار المدى،سوريا،2004.

- **درويش(محمود)**: ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا،رياض الريس للكتب والنشر،1994.

- **الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر)**: كتاب الحيوان،ط2،مطبعة البابي الحلبي وأولاده،مصر،1965.

- ....:البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون،ط2،مؤسسة الخانجي،مصر،د.ت.

- **الجزار(محمد فكري)**:العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1998.

- **د.جمعة(حسين)**:المسبارفي النقد الأدبي(دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003.

- **الحباشة(صابر)**:إنشائية الرواية،قراءات في لغة الخطاب الروائي، دار سنابل للنشر والتوزيع،سليانة،تونس،2009.

- **د.الحجمري(عبد الفتاح)**:عتبات النص، البنية والدلالة،ط1،منشورات الرابطة،الدار البيضاء،1996.

- **حرب(طلال)**:أولية النص،خطرات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي،ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان،1999.

- **د.حرب(علي)**:النص والحقيقة،نقد النص،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت،1993.
- **حسن(عباس)**: النحو الوافي،ج4،دار المعارف،القاهرة،1974.
- **حسين(خالد حسين)**: شعرية المكان في الرواية الجديدة،الخطاب الروائي لإدوار الخراط،مؤسسة اليمامة،الرياض،2001.
- **حماد(حسن محمد)**: تداخل النصوص في الرواية العربية،بحث في نماذج مختارة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1997.
- **د.حليفي(شعيب)**:الرحلة في الأدب العربي،التجنّس،آليات الكتابة،خطاب المتخيل،ط2،دار القرويين،الدار البيضاء،2003.
- **حمادي(صبري مسلم)**: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
- ....:هوية العلامات،في العتبات وبناء التأويل،ط1،دار الثقافة،الدار البيضاء،2005.
- ....:شعرية الرواية الفانتاستيكية،ط2،دار الحرف، المغرب،2007.
- **الخالدي(أحمد الجواهري)**: كرامات الأولياء في الحياة وبعد الانتقال، دراسة وتحقيق سعيد عبد الفتاح،دار الآفاق العربية، القاهرة .
- **الخراط(إدوار)**:الحساسية الجديدة،مقالات في الظاهرة القصصية،ط1،دار الآداب ،بيروت،1993.
- ....: ماوراء الواقع، مقالات في الظاهرة اللاواقعية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر،1997.
- ....: شعر الحداثة في مصر،دراسات وتأويلات،الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر،1999.
- ....:أصوات الحداثة،اتجاهات حداثية في النص العربي،ط1،دار الآداب،بيروت،1999.

- **د.خليل(لؤي علي)**:تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث(المصطلح والمفهوم)،مراجعة أ.د.علي أبوزيد، تقديم أ.د.محمد عزيز شكري،ط1،هيئة الموسوعة العربية،دمشق،2005.
- ....: عجائبية النثر الحكائي،أدب المعراج والمناقب،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،دمشق،2007.
- **د.(حمري) حسين**: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية،ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2002.
- **خوري(إلياس)**: الذاكرة المفقودة،دراسات نقدية،ط1،منشورات مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت،1982.
- **داغر(شربل)**: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي،ط1،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،1988.
- **د.دومة(خيري)**:تداخل الأنواع في القصة القصيرة(1960- 1990)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1998.
- **الربيع(آمنة)**: البنية السردية للقصة القصيرة في سلطنة عمان(80- 2000)،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2005.
- **الرواشدة(سامح)**: منازل الحكاية،دراسة في الرواية العربية،ط1،دار الشروق للنشر والتوزيع،الأردن،2006.
- **د.الرويلي(ميجان) ود.سعد البازعي**:دليل الناقد الأدبي،إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا،ط3،المركز الثقافي العربي،بيروت،2002.
- **الرياحي(كمال)**: حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيا التشكيل،ط1،دار مجدولاب للنشر والتوزيع،الأردن،2005.
- **الزاهي(فريد)**: الحكاية والمتخيل(دراسات في السرد الروائي والقصصي)،ط1،افريقيا الشرق،الدار البيضاء،1991.
- **زايد(عبد الصمد)**: مفهوم الزمن ودلالاته،الدار العربية للكتاب،بيروت،1988.
- **د.زايد(علي عشري)**: الرحلة الثامنة للسندباد،دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا

المعاصر،ط1، دار ثابت للنشر والتوزيع،القاهرة،1984.
- **زغدان(عبد الوهاب)**:المكان في رسالة الغفران، أشكاله ووظائفه،دار صامد،تونس،199.
- **الزمخشري(محمود بن عمر)**: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل،ج3، ط1، مطبعة مصطفى محمد صاحب، المكتبة التجارية،مصر.
- **الزمرلي(فوزي)**:شعرية الرواية العربية،بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها،مركز النشر الجامعي، جامعة منوبة،تونس،2002.
- **الزنّاد(الأزهر)**:بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت، 1993.
- **د.زيعور(علي)**:الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم،القطاع اللاواعي في الذات العربية،ط2،دار الأندلس للطباعة،بيروت،1984.
- **سعد(نورة آل)**: الشمس في إثري،مقالات في الشعر والنقد،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2007.
- **د.سعيد(خالدة)**: حركية الإبداع،دراسات في الأدب العربي الحديث،ط2،دار العودة،بيروت،1982.
- **السليمان(محمد الصالح)**: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث99، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000.
- **سليمان(نبيل)**: الكتابة والاستجابة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000.
-.............:جماليات وشواغل روائية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003.
- **السّواح(فراس)**: كنوز الأعماق،قراءة في ملحمة جلجامش،ط1،سومر للدراسات والنشر والتوزيع،قبرص،1987.
-...............: مغامرة العقل الأولى،دراسة في الأسطورة،سوريا،أرض الرافدين،ط1،دار علاء الدين،دمشق،1996.
- ....: الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية،ط1، منشورات دار علاء الدين،دمشق،1997.
- **د.سويدان(سامي)**: دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب،بيروت،1991.
- **السيوطي(جلال الدين) وجلال الدين الرومي**: تفسير الجلالين،ط7،دار ابن

كثير،بيروت،1993.

– **د.الشادلي(عبد الفتاح)**: العجيب السحري في المسرح المغربي–خطاب فرجة السحر–،مطبعة آنفو– برانت،فاس،المغرب،2009.

– **شاهين(محمد)**: آفاق الرواية(البنية والمؤثرات)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001.

– **الشدوي(علي)**: جماليات العجيب والغريب،مدخل الى ألف ليلة وليلة،النادي الأدبي الثقافي،جدة، السعودية،2003.

– **شرح ديوان المتنبي**، وضعه عبد الرحمن البرقوقي(4أجزاء)، دار الكتاب العربي،بيروت،1986.

– **د.شرشار(عبد القادر)**:الرواية البوليسية،بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003.

– **د.شعلان(سناء)**: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن(1970–2002)،نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي،قطر،2007.

– ....: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي،قطر،2008.

– **د. الصالح(نضال)**: المغامرة الثانية،دراسة في الرواية العربية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1999.

–................:النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

– **صحيح البخاري(محمد بن إسماعيل أبو عبد الله الجعفي)**،تحقيق د.مصطفى ديب البغا،دار ابن كثير اليمامة،بيروت.

– **صحيح مسلم(ابن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري)**،تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي،دار إحياء التراث العربي،بيروت.

– **صدوق(نورالدين)**: البداية في النص الروائي،ط1،دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا،1994.

– **صلاح الدين(عبير)**: الزمن بين الفلسفة والفن،مسرح تشيكوف نموذجا،الهيئة المصرية العامة للكتاب،2007.

- **الصمادي(مأمون عبد القادر)**:جمال الغيطاني والتراث،مكتبة مدبولي،القاهرة،1992.
- **ضيف الله(سيد إسماعيل)**: السرد بين الشفاهية والكتابة،دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل،ط1،الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر،2008.
- **الطلبة(محمد سالم محمد الأمين)**: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)،ط1،مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،2008.
- **عبد الجليل(عبد العزيز)**: مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،1983.
- **عبد الحميد(شاكر)**: الحلم والرمز والأسطورة،دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1998.
- **العباس(عبد الحي)**:بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال،ط1،المطبعة والوراقة الوطنية،مراكش، المغرب،2007.
- **د.عبيد(محمد صابر)**: سحر النص،من أجنحة الشعر الى أفق السرد،قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2008.
- **العدواني(معجب)**: تشكيل المكان وظلال العتبات،ط1،النادي الأدبي الثقافي،جدة، 2002
- **د.عزّام(محمد)**: الخيال العلمي في الأدب،ط1،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،سوريا،1994.
- ....: تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003.
- **د.عقار(عبد الحميد)**: الشكل والدلالة،قراءات في الرواية المغربية،نادي الكتاب بكلية الآداب،الرباط،2001.
- **علاوي(الخامسة)**: العجائبية في أدب الرحلات،رحلة ابن فضلان نموذجا،منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،2006.
- **العمامي(محمد نجيب)**: الراوي في السرد العربي المعاصر،ط1،دار محمد علي الحامي،تونس،2001.

- **د.عوض(عبد الفتاح)**:في الأدب الاسباني،السخرية في روايات بايسير،دراسة لغوية سيكولوجية،ط1،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،مصر، 2001.
- **د.عوض(يوسف نور)**: نظرية النقد الأدبي الحديث،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،1997.
- **د.عياد(شكري)**: البطل في الأدب والأساطير،دار المعرفة،القاهرة،د.ت.
- **د.العيد(يمنى)–حكمت صباغ الخطيب**–: الراوي:الموقع والشكل،بحث في السرد الروائي،ط1،مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت،1986.
- ....:في معرفة النص،ط4،دار الآداب ،بيروت،1999.
-................................: فنّ الرواية العربية،بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب،ط1، دار الآداب،بيروت،1998.
- **الغانمي(سعيد)**: خزانة الحكايات،الإبداع السردي والمسامرة النقدية،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت،2004.
- **د.الغذّامي(عبد الله محمد)**: ثقافة الأسئلة،مقالات في النقد والنظرية،ط2،دار سعاد الصباح،الكويت،1993.
-........................: القصيدة والنص المضاد،ط1، المركز الثقافي العربي،بيروت،1994.
- ....:حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية،ط3،المركز الثقافي العربي، بيروت،2005.
- **الغزالي(أبو حامد)**: كتاب الإملاء في إشكالات الإحياء،دار المعرفة،بيروت.
- **الغيطاني(جمال)**:منتهى الطلب إلى تراث العرب،دراسات في التراث،ط1،دار الشروق،مصر، 1997.
- **د.فلاح(فايز عبد النبي)**: أدب الرسائل في الأندلس،ط1،دار البشير،عمان،الأردن،1989.
- **فهد(حسين)**: المكان في الرواية البحرينية،دراسة نقدية،ط1،فراديس للنشر والتوزيع، البحرين،2003.
- **د.فهيم(حسين محمد)**: أدب الرحلات،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون ،الكويت،1989.

– **د.قادري(عليمة)**:نظام الرحلة ودلالاتها،السندباد البحري عينة،وزارة الثقافة، سوريا،2006.
– **د.قاسم(سيزا)**: بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1984.
– **قاسم(محمود)**: رواية التجسس والصراع العربي– الإسرائيلي،نهضة مصر للطباعة والنشر،القاهرة،1990.
– ....:الخيال العلمي؛أدب القرن العشرين،ط1،الدار العربية للكتاب،1999.
– **القاشاني(عبد الرزاق)**: اصطلاحات الصوفية،حققه وقدّم له وعلق عليه د.عبد الخالق محمود،ط1،دار حراء،المنيا، مصر،1980 .
– **د.القاضي(محمد)**: الخبر في الأدب العربي،دراسة في السردية العربية،ط1،منشورات كلية الآداب،جامعة منوبة ،تونس– دار الغرب الإسلامي،بيروت،1998.
– **د.قدور(أحمد محمد)**: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي،ط1،دار الفكر،دمشق،2001.
– **القرطاجني(أبو حسن حازم)**:منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة،ط2،دار الغرب الإسلامي،بيروت،1981.
– **القزويني(زكريا بن محمد بن محمود)**: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات،ط1،منشورات الأعلمي للمطبوعات،بيروت،2000.
– **قسومة(الصادق)**: طرائق تحليل القصة،دار الجنوب للنشر،تونس،2000.
– **القشيري(أبو القاسم عبد الكريم بن عبد الملك بن طلحة)**:الرسالة القشيرية، تعرف بالرسالة في رجال الطريقة أو الرسالة المباركة، شرح وتقديم نواف الجراح،ط2،دار صادر، بيروت،2006.
– **د.القصراوي(مها حسن)**:الزمن في الرواية العربية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2004.
– **قطوس(بسام موسى)**:سيمياء العنوان،ط1،وزارة الثقافة،عمان،الأردن،2001.
– **القيرواني(ابن رشيق)**: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تحقيق ولي الدين عبد المجيد،دار الجيل،بيروت،د.ت.

- **كاصد(سلمان)**: عالم النص،دراسة بنيوية في الأدب القصصي،فؤاد التكرلي نموذجا،ط1،دار التكوين للنشروالتوزيع،الأردن،2003.

- **د.كاظم(نادر)**: تمثيلات الآخر؛صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2004.

- **كاملي(الحاج)**:أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة(قراءة في المكونات والأصول)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

- **د.الكردي(عبد الرحيم)**: البنية السردية في القصة القصيرة)،ط3،مكتبة الآداب،القاهرة،2005.

- **د.الكعبي(ضياء)**:السرد العربي القديم،الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2005.

- **الكندي(أبو يوسف يعقوب بن إسحاق)**: رسائل الكندي الفلسفية،تحقيق وتقديم وتعليق محمد عبد الهادي أبوريدة،ط2،مطبعة حسان،مصر،1978.

- **كيليطو(عبد الفتاح)**: الأدب والغرابة،دراسة بنيوية في الأدب العربي،ط3،دار توبقال،المغرب،2006.

- ....:الغائب، دراسة في مقامة الحريري،ط3، دار توبقال، المغرب، 2007.

- **د.لحمداني(حميد)**: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت،1991.

- **ماجدولين(شرف الدين)**: بيان شهرزاد،التشكلات النوعية لصور الليالي،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت،2001.

- ....: ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث، ط1،الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت- منشورات الاختلاف،الجزائر،2007.

- **د.ماضي(شكري عزيز)**: أنماط الرواية العربية الجديدة،ط1،المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت،2008.

- **المبرد(أبو العباس محمد بن يزيد)**: الكامل في اللغة والأدب،علق عليه أبو الفضل إبراهيم،دار الفكر،القاهرة.د.ت.

- **محمود(إبراهيم)**: جغرافية الملذات،الجنس في الجنة،ط1،دار رياض نجيب الريس للكتب والنشر،بيروت،1998.

- **د.محمود(عبد الحليم)**: سلطان العارفين أبو يزيد البسطامي،ط2،دار المعارف،مصر،1998.

- **مخلوف(عامر)**: توظيف التراث في الرواية الجزائرية،ط1،منشورات دار الأديب، وهران،2005.

- **المديني(أحمد)**: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث،التكوين والرؤية،مطبعة المعارف الجديدة،الرباط،2000.

- **مرتاض(عبد الملك)**: الميثولوجيا عند العرب(دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر- الدار التونسية للتوزيع،تونس،1989.

- .... : في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،دار الغرب لنشر والتوزيع،وهران،2005.

- **د.معتصم(محمد)**:النص السردي العربي،الصيغ والمقومات،ط2،شركة النشر والتوزيع،المدارس،الدار البيضاء،2004.

- **د.مفتاح(محمد)**:دينامية النص(تنظير وإنجاز)،ط2،المركز الثقافي العربي،بيروت،1990.

- ....:تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)،ط3،المركز الثقافي العربي،بيروت،1992.

- ....:النص من القراءة الى التنظير،ط1،شركة النشر والتوزيع،المدارس،الدار البيضاء،2000.

- **د.الموسوي(محسن جاسم)**: ألف ليلة وليلة في الغرب،منشورات دار الجاحظ للنشر،بغداد،1981.

-........................:ثارات شهرزاد:فن السرد العربي الحديث،دار الآداب،بيروت،1993.

– **مولاي(بوخاتم)**:مصطلحات النقد العربي السيمياءوي،الإشكالية والأصول والامتداد،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2005.

– **مويقن(المصطفى)**: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة،ط1،دار الحوار ، اللاذقية،سوريا،2007.

– **الميداني(أبو الفضل أحمد بن محمد)**: مجمع الأمثال،جزآن، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد،مطبعة السنّة المحمدية، القاهرة،1955.

– **النابلسي(شاكر)**: جماليات المكان في الرواية العربية،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1994.

- **نجمي(حسن)**:شعرية الفضاء،المتخيل والهوية في الرواية العربية،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت،2000.

– **نصر(عاطف جودة)**: الخيال،مفهوماته ووظائفه،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1984.

– **النصير(ياسين)**: الاستهلال فن البدايات في النص الروائي،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة،1998.

– **نعمان(منصور) ونجم الدليمي**: المكان في النص المسرحي،ط1، دار الكندي،الأردن،1999.

– **الهاشمي(أحمد)**: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، تحقيق وتصحيح لجنة من الجامعيين،طبعة جديدة ومنقحة،منشورات مؤسسة المعارف،بيروت،د.ت.

– **د.هلال(محمد غنيمي)**: النقد الأدبي الحديث،دار الثقافة– دار العودة،بيروت،1973.

– **د.وافي(عبد الواحد)**: فقه اللغة،دار النهضة للطبع والنشر،مصر،د.ت.

– **د.الوجود(ثناء أنس)**:قراءات نقدية في القصة المعاصرة،د.ط،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،2000.

– **د.الوكيل(سعيد)**: تحليل النص السردي،معارج ابن عربي نموذجا،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1998.

– ....: الجسد في الرواية العربية المعاصرة،الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر،2004.

– **د.اليبوري(أحمد)**: في الرواية العربية،التكوّن والاشتغال،ط1،شركة النشر والتوزيع،المدارس،الدار البيضاء،2000.

- **د.يقطين(سعيد)**:ذخيرة العجائب العربية،سيف بن ذي يزن،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت- الدار البيضاء،1994.

-..............: تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)،ط3،المركز الثقافي العربي،بيروت،1997.

- ....:الكلام والخبر،مقدمة للسرد العربي،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت- الدار البيضاء،1997.

- ....:قال الراوي،البنيات الحكائية في السيرة الشعبية،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت،1997.

- ....:السرد لعربي، مفاهيم وتجليات،ط1،دار رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،2006.

- ....:الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)،ط1،دار رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،2006.

- **اليوسفي(محمد لطفي)**: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2005.

- **د.يونس(وضحي)**: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2006.

3- المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

- **أبتر(تيري.ي)**: أدب الفنتازيا،مدخل إلى الواقع،تر:صبار سعدون السعدون،دارالمأمون للترجمة والنشر،بغداد،1989. .

- **أركون(محمد)**: الفكر الاسلامي،قراءة علمية،تر:هاشم صالح،ط2،مركز الإنماء القومي- المركز الثقافي العربي،بيروت،1996.

- **ألبيريس(ر.م)**: تاريخ الرواية الحديثة،تر:جورج سالم،ط2،منشورات بحر المتوسط ومنشورات عويدات، بيروت- باريس، 1982.

- **أوفيد**:مسخ الكائنات،ميتامورفوزيس،ترجمه وقدّم له د.ثروت عكاشة،راجعه على الأصل اللاتيني د.مجدي وهبة،ط3،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1992.

- **إيكو(أمبرتو)**: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية،تر:أنطوان أبوزيد،ط1،المركز الثقافي العربي،1996.
- **باختين(ميخائيل)**: أشكال الزمان والمكان في الرواية،تر:يوسف حلاق،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق،1990.
- **بارت(رولان)**: النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبوزيد،ط1، منشورات عويدات،بيروت-سوشيريس،الدار البيضاء،1988.
- **بروب(فلاديمير)**:مورفولوجية القصة وتحولات القصص العجيب،تر:د.عبد الكريم حسن،د.سميرة بن عمرو،ط1، شراع للدراسات والنشر والتوزيع،دمشق،1996. .
- **بلينيو(أبوليو ميندوثا)**: غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية،ترجمة وتقديم عبد الله حمادي،ط1،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1982.
- **بوتور(ميشال)**: بحوث في الرواية الجديدة،تر:فريد أنطونيوس،ط3،منشورات عويدات،بيروت-باريس،1986.
- **تودوروف(تزفيتان)**: مفهوم الأدب،تر:منذر عياشي، دار الذاكرة،حمص، سوريا، 1990
- ....: مدخل إلى الأدب العجائبي،تر:الصديق بوعلام،ط1،دار الكلام،الرباط،1993.
-..................: ميخائيل باختين،المبدأ الحواري،تر:فخري صالح،ط2،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت - دار الفارابي للنشر والتوزيع،الأردن،1996.
-...........**(سفيتان)**:مفهوم الأدب ودراسات أخرى،تر:عبود كاسوحة،وزارة الثقافة، دمشق،2005.
- **جينت(جيرار)**: خطاب الحكاية،بحث في المنهج،تر: محمد معتصم،عبد الجليل الأزدي،عمر حلي،ط2، المجلس الأعلى للثقافة،مصر،1997.
- ....: عودة الى خطاب الحكاية،تر:محمد معتصم،ط1،المركز الثقافي العربي، بيروت،2000.
- **راتيلا(أ.ل)**: الماضي المشترك بين العرب والغرب(أصول الآداب الشعبية الغربية)،تر: نبيلة

إبراهيم،مراجعة فاطمة موسى، المجلس الوطني للثقافة والفنون ،الكويت،1999.

– **ريكاردو(جان)**: قضايا الرواية الحديثة،تر: صباح الجهيم،وزارة الثقافة،دمشق،1977.

– **ريكور(بول)**: الزمان والسرد،التصوير في السرد القصصي،ج2،تر:فلاح رحيم،راجعه عن الفرنسية د.جورج زيتاني،ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة،بيروت،2006.

– **طودوروف(تزفيتان)**: الشعرية،تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،ط2،دار توبقال للنشر،المغرب،1990.

– **غاتينيو(جان)**: أدب الخيال العلمي،تر: ميشيل خوري،ط1،دار طلاس للدراسات والنشر،سوريا،1990.

– **فورستر(إ.م)**: أركان القصة، ترجمة كمال عياد جاد، مراجعة حسن محمود،تقديم د.ماهر شفيق فريد، مكتبة الأسرة،مصر، 2001.

– **كافكا(فرانتس)**: الدودة الهائلة، تر: الدسوقي فهمي،ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر،1997.

– **كيليطو(عبد الفتاح)**:المقامات والسرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي،دار توبقال،الدار البيضاء،1993.

– ....: العين والإبرة،دراسة في ألف ليلة وليلة، تر: مصطفى النحال،مراجعة محمد برادة،ط1،دار شرقيات للنشر والتوزيع،مصر، 1995.

– **مارتن(والاس)**: نظريات السرد الحديثة،تر: حياة جاسم محمد،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،1998.

– **ماي(جورج)**: السيرة الذاتية،تر: محمد القاضي وعبد الله صولة،بيت الحكمة،قرطاج،تونس،1992.

– **مرسيا(إلياد)**: مظاهر الأسطورة،تر: نهاد خياطة،ط1،دار كنعان للدراسات والنشر،دمشق،1991.

4- التآليف الجماعية العربية والمترجمة:

– **في المتخيّل العربي**،إعداد مجموعة من الباحثين،منشـــورات المهرجـــان الدولي للزيتونة،تونس،1995.

- **عبد الله الغذامي الناقد**،قراءات في مشروع الغذامي النقدي،تحرير وتقديم عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل،مؤسسة اليمامة الصحفية،الرياض،2002.

- **قضايا اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة**،جامعة تشرين،اللاذقية،سوريا،1988.

- **تأسيس القضية الاصطلاحية**،المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات،بيت الحكمة،قرطاج،تونس،1989.(عبد السلام المسدي،فتحي التريكي،عثمان بن طالب،عمار بن يوسف).

- **نظرية التلقي:إشكالات وتطبيقات**،منشـــــــــــورات كليـــــــة الآداب،جـــــامعة محمد الخامس،الرباط،1994.

- **طرائق تحليل السرد الأدبي**،ط1،منشورات اتحاد كتاب المغرب،المغـــــــرب،1992.

- **الرواية العربية واقع وآفاق**، ط1،دار ابـــــن رشد،بيـــــــــــروت،1981.

- **الأدب العربي،تعبيره عن الوحدة والتنوع**(بحوث تمهيدية)،ط1،دراسات الوحدة العربية، بيروت،1987.

- **القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية**، وزارة الثقافة وأزمنة للنشر والتوزيع، الأردن،1994.

- **دراسات في القصة العربية**،وقائع ندوة مكناس،ط1،مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت،1986.

- **في أصول الخطاب النقدي الجديد**،ترجمة وتقديم أحمد المديني،ط2،عيون المقالات،الدار البيضاء،المغرب،1989.

- **دراسات في النص والتناصية**،ترجمها وقدّم لها وعلق عليها د.محمد خير البقاعي،ط1، المركز الإنمائي الحضاري،سوريا، 1998.

- **الفضاء الروائي**، تر:عبد الرحـــــــيم حزل،ط1،إفريقيا الشرق،المغـــــرب،2002.

- **نظرية الأجناس الأدبية**،تر:عبد العزيز شبيل،مراجعة حمادي صمود،النادي الأدبي الثقافي ،جدة،1994.

- **القصة،الرواية،المؤلف:دراسات في نظرية الأنواع الأدبية**،تر: خيري دومة،مراجعة سيد البحراوي،دار شرقيات للنشر والتوزيع،مصر،1997.

- **نظرية المنهج الشكلي،نصوص الشكلانيين الروس**،تر:إبراهيم الخطيب،ط1،مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت- الشركة المغربية للناشرين المتحدين،المغرب،1982.

- **نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير**،ترجمة ناجي مصطفى،ط1،منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي،المغرب،1989.

- **أدب أمريكا اللاتينية،قضايا ومشكلات**، تنسيق وتقديم سيزار فرنانذث مورينو، تر: أحمد حسان عبد الواحد،مراجعة د.شاكر مصطفى،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،1987.

5- الموسوعات والمعاجم والقواميس العربية والمترجمة:

- **ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)**: لسان العرب،دار صادر ،بيروت،1998.

- **ابن سيدة(أبو الحسن علي بن إسماعيل)**: المحكم والمحيط الأعظم في اللغة،ج1، تحقيق د.عبد الحميد هنداوي،ط1،دار الكتب العلمية،بيروت،2000.

- **ابن فارس(أبو الحسن أحمد بن زكريا)**: معجم مقاييس اللغة،ج4، حققه علي شيري، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2002.

- **برنس(جيرالد)**: قاموس السرديات،تر: السيد إمام،ط1، ميريت للنشر والمعلومات،القاهرة،2003.

- ....: المصطلح السردي،تر:عابد خزندار،مراجعة وتقديم محمد بريري،ط1،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،2003.

- **البعلبكي(منير)**: المورد القريب(مزدوج اللغة)،دار العلم للملايين،بيروت،1995.

- **التهانوي(محمد علي)**: كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم،ج1، تقديم وإشراف ومراجعة د.رفيق العجم ، تحقيق د.علي دحروج، نقل النص الفارسي الى العربية د.عبد الله الخالدي،الترجمة الأجنبية د.جورج زيناتي،ط1، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت،1996.

- **التونجي(محمد)**: المعجم المفصل في الأدب،ج2،ط1، دار الكتب العلمية،بيروت،1993.

- **الجرجاني(علي بن محمد الشريف)**: كتاب التعريفات،مكتبة لبنان،بيروت،1985.

- **الجوهري(إسماعيل بن حماد)**: الصحاح في اللغة،ج1،ط4، دار العلم للملاين،بيروت،1990.

- **د.الحكيم(سعاد)**: المعجم الصوفي،الحكمة في حدود الكلمة،ط1،دار دندرة للطباعة والنشر،بيروت،1981.

- **الخوري(روجيه شكيب)**: سلســــــــلة العلــــوم البارابسيــــــــــكولوجية، ج9، البارابسيكولوجيا:ملخصها،تطورها، مصطلحاتها ومناهضتها،ط1،دار ملفات، بيروت،1996.

- **دوزي(رينهارت)**: تكملة المعاجم العربية،تر: محمد سليم النعيمي،مراجعة جمال الخياط، ج7، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1997.

- **الراغب الأصفهاني(أبو القاسم الحسين بن محمد)**: المفردات في غريب القرآن،ج2، تم التصنيف والإعداد بمركز الدراسات والبحوث بمكتبة نزار مصطفى الباز،مكتبة نزار مصطفى الباز،د.ت.

- **الزبيدي(محي الدين السعيد محمد مرتضى الحسيني)**: تاج العروس في جواهر القاموس،ج2، حققه علي شيري،دار الفكر،بيروت،1994.

- **د.زيتوني(لطيف)**: معجم مصطلحات نقد الرواية،عربي- انكليزي – فرنسي،ط1،مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر،بيروت،2002.

- **صليبا(جميل)**: المعجم الفلسفي(بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية)،ج1،ج2، در الكتاب اللبناني- مكتبة المدرسة،بيروت،1982.

- **د.عجينة(محمد)**: موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالاتها،ج2، ط1، دار الفارابي،بيروت - العربية محمد علي الحافي للنشر والتوزيع،تونس، 1994.

- **د.علوش(سعيد)**: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني/سوشيريس، بيروت،الدار البيضاء،1985.

- **د.عناني(محمد)**: المصطلحات الأدبية الحديثة،ط3، الشركة المصــــــــــــرية العالمية للنشر،لونجمان،مصر،2003.

- **فتحي(إبراهيم)**: معجم المصطلحات الأدبية،المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،تونس، 1986.

- **الفراهيدي(الخليل بن أحمد)**: كتاب العين،تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي،ج1، ط1، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات،بيروت، 1988.

- **الكفوي(أبو البقاء أيوب حسن)**: الكليات،معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق عدنان درويش ومحمد العربي، مؤسسة الرسالة ، بيروت،1992.

- **لابلانش(جان) وج.ب.بونتاليس**: معجم مصطلحات التحليل النفسي ، تر: مصطفى حجازي،ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،1987.

- **لالاند(أندريه)**: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل وإشراف أحمد عويدات، مج3،ط2، منشورات عويدات ،بيروت- باريس،2001.

- **د.المسدي(عبد السلام)**: قاموس اللسانيات،الدار العربية للكتاب، تونـــس،1984.

- **مسعود(جبران)**: معجم الرائد،معجم لغوي عصري، ج2،دار العلـم للملايين،بيروت.

- **د.مطلوب(أحمد)**: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج2، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد،1986.

- **نعمة(حسن)**: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة ،دار الفكر اللبناني،بيروت،1994.

- **وهبة(مجدي)**: معجم مصطلحـات الأدب(انكليزي- فرنسي- عربي)، مكتبـة لبنان،بيروت،1974.

- **وهبة(مجدي) وكامل المهندس**: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط2، مكتبة لبنان، بيروت،1984.

- **د.يونس(عبد الحميد)**: معجم الفلكلور، مع مسرد انجليزي- عربي،لبنـان،1983.

- **المعجم الوسيط**(إصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة)،ط4،مكتبة الشروق الدولية، مصر،2004.

- **المعجم الفلسفي**، مجمع اللغة العربية ،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة،1983.

- **معجم مصطلحات الطب النفسي**،إعداد د.لطفي الشربيني،مراجعة د.عادل صادق، تحرير مركز تعريب العلوم الصحية،مصر.د.ت.

6- الرسائل الجامعية:

- **علام(حسين)**:العجائبي في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون، دراسة في المفهوم والتجربة،رسالة ماجستير مخطوطة،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة وهران،2002.

- **علاوي، الخامسة**: العجائبية في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه مخطوطة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009.

– **فيدوح(ياسمين)**: إشكالية الترجمة في الأدب المقارن،ألف ليلة وليلة نموذجا، أطروحة دكتوراه مخطوطة، إشراف محمد عباسة، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم،2008. –

كحلي(عمارة): كتابة مالك حداد من منظور جمالية التلقي، رسالة ماجستير مخطوطة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 1999.

– **وغليسي(يوسف)**: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ــ أطروحة دكتوراه مخطوطة، إشراف عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، 2005/2004.

7- المجلات والدوريات(مقالات عربية ومترجمة):

– **د.إبراهيم(نبيلة)**: قص الحداثة، مجلة فصول،مج6، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1986.

– **ابنحدو(رشيد)**: بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب، مجلة فكر ونقد(شهرية ثقافية)، ع11،دار النشر المغربية،الرباط، المغرب، 1998.

– **ابن صالح(رضا)**: مدخل إلى الأدب العجيب لتزفيتان تودوروف، ، مجـــــلة الحياة الثقافية، ع156، وزارة الثقافة ، تونس، 2004.

– **ابن عتو(عبد الله أحمد)**: شكل المنهج في قراءة بعض الكتابات المنقبية بالمغرب، مجلة عالم الفكر، مج25، ع2، الكويت، 1996.

– **ابن الهاني(سعيد)**: اشتغال المتفاعلات النصية في رواية" سرايا بنت الغول"لإميل حبيبي، مجلة علامات، مج12، ع23، المغرب، 2005.

– **د.أبو ديب(كمال)**: المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي، من الخيال المعلقن الى الخيال الجموح، دراسة في أطر السرد وتقنياته في النثر العربي، مجلة فصول، مج14، ع4، القاهرة، 1996.

– **د.أبو غالي(مختار علي)**: سندباد صلاح عبد الصبور (نقد أسطوري)، مجلة عالم الفــكر، مج24، ع4، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.

– **د.أبو هيف(عبد الله)**: المصطلح السردي) تعريبا وترجمة في النقد العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مج28، ع1، سوريا، 2006.

– **د.إسماعيل(عز الدين)**: جدلية المصطلح، مجلة علامات، مج2، ج8، النادي الأدبي الثقافي،

السعودية، 1993.

– **اصطيف(عبد النبي)**:أزمة المصطلح النقدي في الثقافة العربية المعاصرة، مجلة الآداب، ع- 6، دار الآداب، بيروت، 1999.

– **الأعرج(واسيني)**: "أحلام بقرة": العجائبية / التأويل/ التناص، مجلة آفاق، ع1، يصدرها اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 1990.

– **البارди(محمد)**: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، حدود الجنس وإشكالاته، مجلة فصول، ج1، مج16، ع3، مصر، 1997.

– **البدري(أحمد)**:الراوي في الرواية العجائبية،مجلة الراوي، ع18، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2008.

– **د.برادة(محمد)**: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مج 11، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993.

– .... : الأدب وبوطيقا المجهول، مجلة الكرمل، ع51،الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، قبرص، 1997.

– .... : سلطة الرواية والتخييل في الثقافة العربية، مجلة الثقافة،ع9، وزارة الثقافة ، الجزائر، 2007.

– **البقاعي(محمد خير)**: أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي،مجلة الفكر العربي المعاصر، ع83،بيروت،1983.

– **د.بلقاسم(محمد)**: المصطلح في النقد الأدبي المعاصر –الإشكالية والتطبيق-، مجلة الناص، ع5/4،يصدرها قسم اللغة العربية وآدها،جامعة جيجل،2005.

– **بوداود(وذناني)**: تجليات الغيطاني وهاجس التراث الصوفي، مجلة الآداب واللغات(تصدرها جامعة الأغواط)، ع1، دار الغرب للنشر، وهران،2003.

– **بوطيب(عبد العالي)**: مفهوم الرؤية السردية الحديثة، مجلة فصول، مج11، ع4، مصر،1993.

–.................:مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، مجلة علامات،مج12، ع46، السعودية، 2002.

- **بوعزة(محمد)**: من النص إلى العنوان، مجلة علامات في النقد، مج14، ع53، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2004.
- **د.ترو(عبد الله)**: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60- 61، مركز الإنماء القومي، 1985.
- **تودوروف(تزفيتان)**: تعريف الأدب العجائبي، تر: أحمد منّور، مجلة المساءلة، ع4- 5،(يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين)،الجزائر،1993.
- ....:في تعريف اللامعقول،تر: نجوى الرياحي القسنطيني، مجلة علامات في النقد، مج8، ج30،النادي الأدبي الثقافي، السعودية،1998.
- ....:مقدمة في الأدب الفنطاسي،تر: عبد الرحمن أيوب،مجلة مواقف(للحرية والإبداع والتغيير)، ع43، بيروت،1980.
- **حافظ(صبري)**: البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل،ع21- 22، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين،قبرص،1986.
- ....:جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ، مجلة فصول في النقد، مج13، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1994.
- **الحجمري(عبد الفتاح)**: السارد في رواية الوجوه البيضاء، مجلة فصول في النقد، مج12، ع2، الهيئة المصرية العامة، مصر،1993.
- **حسين(المختار)**: من التناص إلى الأطراس، مجلة علامات،مج7،ج25، النادي الأدبي الثقافي، السعودية،1997.
- **حليفي(شعيب)**: شعرية الرواية الفانتاستيكي، مجلة الكرمل، ع40- 41، قبرص، 1991 .
- ....: النص الموازي(استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع46، قبرص، 1992.
- ....: مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول في النقد،مج12، ع1، مصر، 1993.
- ....: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول،ج1، مج16،ع3، الهيئة المصرية العامة لكتاب، مصر، 1997.
- ....: وظيفة البداية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الكرمل، ع61، الاتحاد العام

للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، قبرص، 1999.

– ....: تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي، مجلة بصمات، ع4، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية(بنمسيك)، الدار البيضاء، 2009.

– **حمداوي(جميل)**: لماذا النص الموازي، مجلة الكرمل، ع88-89، قبرص، 2006.

–..................: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، الكويت، 1997.

– **حميد(باسم صالح)**: الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة، مجلة الراوي، ع17، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 2007.

– **الحذيري(أحمد)**: من النص الى الجنس الأدبي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع100 -101، مركز الإنماء القومي،بيروت،1992.

– **خليل(إبراهيم)**: الغرائبي في سلطان النوم وزرقاء اليمامة، مجلة عمان، ع102، أمانة عمان الكبرى، الأردن، 2003.

– **خليل(لؤي علي)**:العجائبي والمفاهيم الحافة، مجلة البحرين، مج11، ع38،قطاع الثقافة والتراث الوطني، وزارة الثقافة والإعلام، البحرين، 2004.

– ....: الكرامات في التراث العربي الإسلامي(النموذج الأندلسي)، مجلة التراث العربي، ع97، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

– ....: تجنيس العجائبي، مجلة علامات، مج15،ج57، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 2005.

– ....: المقدس والخيال الروائي، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج24، ع1/2، سوريا، 2008.

– **دندي(محمد إسماعيل)**: السريالية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، ع409، وزارة الثقافة السورية، سوريا، 1997.

– **روابنية (الطاهر)**: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة، دراسة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة، ع1، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،1991.

– **الزنكري(حمادي)**: العجيب والغريب في التراث المعجمي، الدلالات والأبعاد،مجلة حوليات الجامعة التونسية(منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية)، ع33،منوبة، تونس، 1992.

- **د.السعافين(إبراهيم)**: جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة فصول، مج16، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.

- **سعداني(يوسف)**: العجائبي..في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، مجلة الموقف الأدبي، ع447- 448، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

- **د.سعيد(خالدة)**: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مج4، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

- **سعيدي(محمد)**:حركية الشخصية في الرواية الجديدة،مجلة تجليات الحداثة،ع3،أصدرها معهد اللغة والأدب العربي، جامعة وهران،1994.

- **سليمان(نبيل)**: أبو براقش الرواية والتراث السردي، مجلة الموقف الأدبي، ع321، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

- **الشاذلي(المصطفى)**: إشكالية تلقي العجائبي، مجلة آفاق،ع55، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 1994.

- **الشاروني(يوسف)**: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر،مج29، الكويت،2000.

- **د.شرشار(عبد القادر)**: اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية،مجلة الموقف الأدبي،ع377،منشورات اتحاد الكتاب العرب،سوريا،2002.

- **شعلان(عبد الوهاب)**: السرد العربي القديم، البنية السوسيوثقافية والخصوصيات الجمالية، مجلة الموقف الأدبي، ع412، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2005.

- **د.شكير(يوسف)**: شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط، مجلة عالم الفكر، مج30، ع2، الكويت، 2001.

- **د.صالح(عبد الرحمن الحاج)**: الذخيرة اللغوية العربية ، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع30، عمان، الأردن، 1986.

- **طرشونة (محمود)**: المشهد الروائي التونسي الآن، مجلة الحياة الثقافية،ع194، وزارة الثقافة والتراث، تونس، 2008.

- **العاني(مسلم شجاع)**: السرد والبناء في الرواية العربية الجديدة، دراسة أسلوبية، مجلة البيان

الثقافية(تصدرها رابطة أدباء الكويت)، ع222، الكويت، 1984.

– **علام(حسين)**: عجائبية الجسد ودلالاتها في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون، مجلة الموقف الأدبي، ع447- 448، سوريا، 2008.

– **العلام(عبد الرحيم)**: الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية، مجلة علامات، ع8، المغرب، 1997.

– **علاوي(الخامسة)**:تمظهر العجائبي في النصوص السردية التراثية، مجلة الموقف الأدبي، ع438، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2007.

–..................: الإرهاصات العجائبية في التراث السردي القديم وإشكالية التلقي، مجلة الراوي، ع18، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 2008.

– **د.عياشي(منذر)**: النص: ممارساته وتجلياته، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع96- 97، مركز الإنماء القومي ،بيروت، 1992.

– **فخري(صالح)**:الرواية العربية الجديدة، نزعة اللايقين والانتهاك الشكلي، مجلة الطريق، ع4، لبنان،1993.

– **قادري(عليمة)**: الأفعال الخوارقية ومستويات السرد في ألف ليلة وليلة، مجلة التواصل، ع14، تصدرها كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة، 2005.

– **د.قاسم(سيزا)**:دراسة نقدية حول موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح، مجلة فصول، مج1، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1981.

– **القسنطيني(نجوى الرياحي)**: وليمة خاصة جدا لمسعودة أبو بكر من أقاصي الشفاهية إلى أقصى الشعرية، مجلة الخطاب، ع4، منشورات مخبر تحليل الخطاب،جامعة تيزي وزو، 2009.

– **قلعه جي(عبد الفتاح رواس)**: رموز وأساطير في الموروثات الشعبية، مجلة التراث العربي، ع68، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

– **القمري(بشير)**: صنعة الشكل الروائي في كتاب التجليات، مجلة فصول، ج5، ع2، القاهرة،1985.

– **كاظم(نجم عبد الله)**: كافكا في الرواية العربية، السلطة والبطل المطارد، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج26،ج2/1، جامعة دمشق، 20.

- د.كديك(جمال): رواية"الحوات والقصر" للطاهر وطار بين الواقعية والعجيب، مجلة الموقف الأدبي، ع317- 318، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1997
- لحمداني(حميد): عتبات النص الأدبي(بحث نظري): مجلة علامات في النقد، مج12،ج46، النادي الأدبي، السعودية، 2002.
- محمود عبد الله(نادية): الرحلة بين الواقع والخيال في أدب أندريه جيد، مجلة عالم الفكر، مج13، ع4، الكويت، 1983.
- مرتاض(عبد الجليل): البنية اللسانية والخطاب في سيرة بني هلال(قصة جابر وجبير)،مجلة الفكر العربي المعاصر، ع90 -91، بيروت،1994.، وينظر المقال في: مجلة الموقف الأدبي، ع366، اتحاد الكتاب العرب، سوريا،2001.
- د. المسدي(عبد السلام): اللسانيات وعلم المصطلح العربي، مجلة اللسانيات، ع5، تونس، 1985.
- المسعودي(حمادي): العجيب في النصوص الدينية، مجلة العرب والفكر العالمي، ع13-14،مركز الإنماء القومي، بيروت، 1991.
- د.المناصرة(عز الدين): التناص والتلاص في النقد الحديث، مجلة الآداب، ع7، تصدرها كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري ، قسنطينة، 2004.
- المناعي(الطاهر): العجيب والعجاب والوظيفة السردية، مجلة المسار، ع34 – 35، منشورات اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، 1997.
- منصف(عبد الحق): لغز الحكاية الصوفية، مجلة مواسم(فصلية للثقافة والإبداع)، ع2- 3، المطابع المغربية، طنجة،المغرب،199.
- مودن(عبد الرحيم): القصة البوليسية في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، ع76، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2009.
- الموسوي(محسن جاسم):الخارق في ألف ليلة وليلة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع38،مركز الإنماء القومي،بيروت، 1986.
- النصير(ياسين):الاستهلال الروائي: ديناميكية البدايات في النص الروائي، مجلة الأقلام ع12/11(تصدرها وزارة الثقافة والإعلام العراقية)، بغداد،1986.

– **الهاشمي(محمود منقذ)**: الهوية العربية واتجاهات النقد الجديد، مجلة علامات، مج14، ع55، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 2005.

– **وغليسي(يوسف)**: فقه المصطلح النقدي الجديد، مجلة علامات، ج5، مج14،النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 2005.

– **ويس(أحمد محمد)**: الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، الكويت، 1997.

– **ياسين(بوعلي)**: حكايات شهرزاد: الواقعية والغرائبية والوظيفة الاجتماعية، مجلة دراسات أدبية، ع5، بيروت، 1981.

– **يوسف(شوقي بدر)**: أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام، مجلة عمان، ع118، أمانة عمان الكبرى، الأردن،2005.

– الرواية العربية، إشكالات التخلق ورهانات التحول، مجلة الآداب(ندوة)، ع8/7،بيروت،1997.

8- مراجع إلكترونية:

– **أبوليوس(لوكيوس)**: الحمار الذهبي (أو التحوّلات)،ترجمة عمار الجلاصي،2009 (نسخة إلكترونية بدون دار نشر).

– بنعبد العالي(نعيمة):واقع عجيب غريب، مجلة فكر ونقد، ع2، المغرب،1997على الرابط:www.abedjabri.net

–......................:الفانتاستيك(ترجمة جزء من كتاب تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي) على الرابط:www.araicstory.net

– **بوداود(وذناني)**: جمال الغيطاني والرواية الصوفي، مقاربة في رواية التجليات،مجلة حوليات التراث، ع2، تصدرها كلية الآداب والفنون بجامعة مستغانم،2004 على الرابط:annales.univ- mosta.dz

– **حمداوي(جميل)**: الرواية العربية الفانطاستيكية على الرابط: www.adabwafan.com

-..............:التخييل العجائبي والأسطوري في رواية الجـــــرذان ليحي بزغود عـــــلى الرابط:www.elfawanis.com

- **شرماط(عبد السلام)**: الكتـــــابة العجـــــــــــائبية،مجـــلة فضاءات، ع5،ليبيـــــا على الرابط:www.fdaat.com تاريخ الاطلاع 2005/09/12

- **شعلان(سناء)**: روافد العجـــائبي والغرائبي في الســــــــــــرد القصــصي الحديث عـــلى الرابط:www.dahsha.com

- **العتري(نورة بنت إبراهيم)**: العجائبي في الرواية العربية،نماذج مختارة(ملخص عن رســـــالة ماجستير بجامعة الملك سعود – السعودية- على الرابط:www.ksu.edu.sa

- **د.عودة(علي محمد)**: تجليات الغرائبية في روايتي"عو"و"العين المعتمة"، مجلة الجامعة الإســــــلامية،مج1، ع1،غزة،2007 على الرابط : www.iugaza.edu.ps

- **مصباحي(الحبيب)**:الدلالات الرمزية في روايات عبد الملك مرتــاض،جريدة الأســـبوع الأدبي، ع875،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003 على الرابط:www.wau- dam.org

- **المودن (حسن)**:الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط،داء الذئب نمــــــــوذجا على الرابط: www.arab-ewriters.com (اتحاد كتاب الانترنت العرب)

- **النعيمي(فيصل غازي)**:العجائبي في رواية الطريق إلى عدن،مجلة جامعة تكريت الإنسانية، ع2-3، كليــــــة التربية للبنـــات، جــــــــــــامعة بغداد،العــراق،2007، عـــــــلى الرابط:art.tikrituniversity.edu.iq أو على: www.amaraltaleb.com

- **الأدب الفانتازي** بحث من "مايكروسفت"،تر: د.إياس حسن، ملف الأدب الخيالي العلمي،مجلة الآداب العالمية(فصلية)، ع138،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2009 على الرابط: www.wau-dam.org

- موقع **قسطدي شوملي** على الرابـــــــط:qshomali.bethlehem.edu

9- المراجع باللغة الأجنبية(الفرنسية):

- **Bessière(Iréne)** : le récit fantastique : la poétique de l'incertain, thèmes et textes, Larousse, Paris, 1974.
- **Caillois(Roger**) : Images, images…Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination, Ed. José Corti, Paris, 1966.
- **Castex(Pierre – Georges)** : Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant ,Ed. Librairie José Corti, Paris,1951.
-**…………………………..** : Anthologie du conte fantastique francais, Ed.José Corti, Paris, 2004.
- **Genette(Gérard)** : Palimpsestes(la littérature au second degré), Éd.du Seuil, Paris, 1982.
-**……………………** :Seuils, Éd.du Seuil,Paris,1987.
- **Steinmetz (Jean Luc)** : la littérature fantastique,Collection Encyclopédique, P.U.F,Paris,1990.
- **Sigmund(Freud)** :l'inquiétante étrangeté, Traduction de Marie Bonaparte Et E.Marty, Itroduction et commentaires par François strun, 1ére Édition, Gallimard, Paris, 1987.
- **Todorov(Tzvetan)** :Introduction à la littérature fantastique, Éd.du Seuil,Paris,1970.
- **Tritter(Valérie)** :le fantastique,Ed.Ellipses,Marketing S.a,Paris,2001.
- **Vax(louis)** : L'art et la littérature fantastiques, P.U.F,Paris,1974.

10- الموسوعات والقواميس الفرنسية:

- **Black(Oscar) Et Walkvon Wartbury** : Dictionnaire étymologique du Français, P.U.F, Paris, 1986.
- **Grand Larousse** de la langue francaise, Librairie Larousse, Paris,1972.
- **Grand Robert** de la langue française, 2éme Edition,1985.
- **Larousse**, **Dictionnaire Encyclopédique**, Librairie Larousse- Bordas, Paris, 1998.
- **Le Petit Larousse en couleurs**, Librairie Larousse, paris

- **Le Petit Larousse Illustré**, Librairie Larousse, Paris.
- **Sillery(Norbert)** : Dictionnaire de psychologie, Librairie, Larousse, Paris, 1996.

فهـــــــــرس المحــــــــــتويات

فهرس المحتويات

PDF-XChange Viewer Click to buy NOW! www.docu-track.com

PDF-XChange Viewer Click to buy NOW! www.docu-track.com